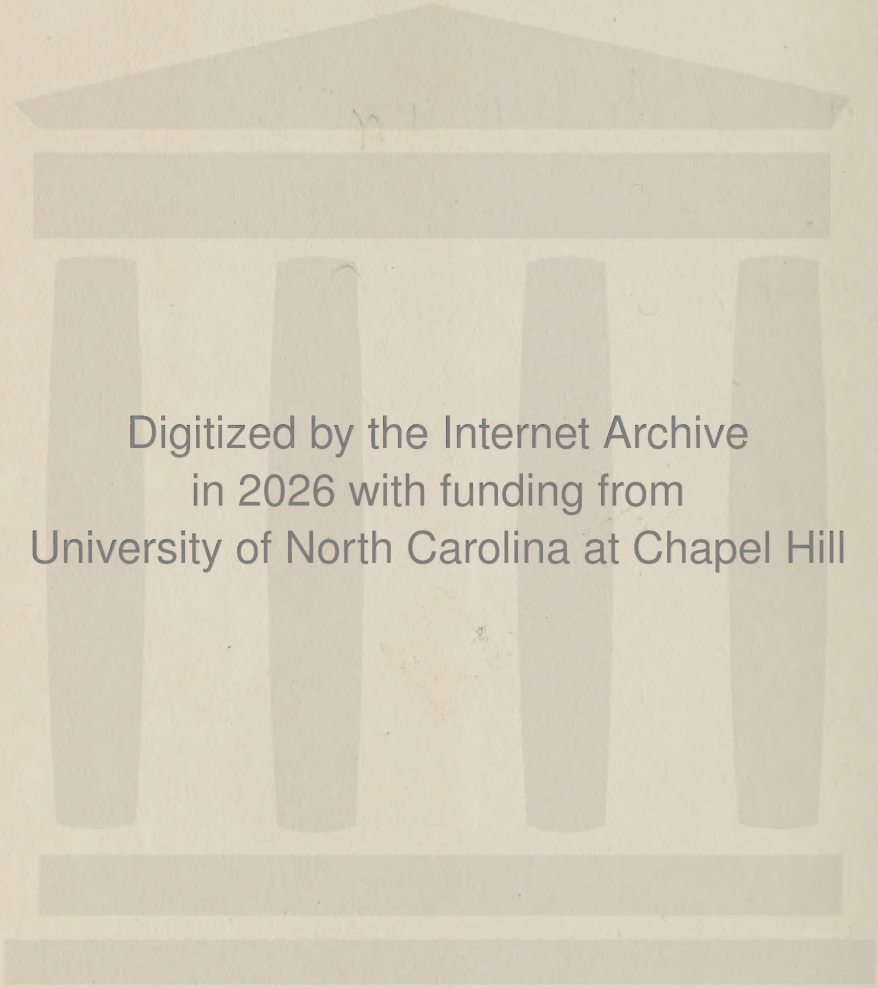
LSC
UNC-CH
PG3021
.G687
1924

Госплан литературы


Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/gosplanliteratur00zeli

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00016525627

DATE DUE

AUG 1 3 2002			
AUG 1 3 2002			
FEB 1 2 2010			
DEC 2 9 2009			
JUL 2 4 2012 RECEIVED APR 1 6 2014			
APR 0 9 2014			
GAYLORD			PRINTED IN U.S.A.

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA
AT CHAPEL HILL

WILSON ANNEX

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЦЕНТР КОНСТРУКТИВИСТОВ

ГОСПЛАН ЛИТЕРАТУРЫ

СТИХИ

БОРИС АГАПОВ
И. А. АКСЕНОВ
КОРНЕЛИЙ ЗЕЛИНСКИЙ
ВЕРА ИНБЕР
ИЛЬЯ СЕЛЬВИНСКИЙ
Д. ТУМАННЫЙ

СТАТЬИ

МОСКВА

Издательство
КРУГ

ГОСПЛАН ЛИТЕРАТУРЫ

Wilson Annex
PG3021
.G687
1924

Сборник

ЛИТЕРАТУРНОГО ЦЕНТРА КОНСТРУКТИВИСТОВ

(ЛЦК)

под редакцией

Корнелия Зелинского
и
Ильи Сельвинского

•

GOSPLAN LITERATURY.

„К Р У Г“
МОСКВА—ЛЕНИНГРАД

THE LIBRARY
THE UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA
AT CHAPEL HILL

Книга набрана учениками Фабзавуча 1-й Образц. тип. Госиздата под руководством **В. Н. Андрианова.** Отпеч. в кол. 3000 экз. под руков. **Д. М. Новикова,** под общим наблюдением **К. Л. Зелинского.**

Обложка работы худож. **Н. Н. Купреянова.**

Конструкция книги — ее **авторов.**

Главлит № 38412.

РАСПОРЯДОК КНИГИ

Стр.

Вводные заголовки. . . . . . 1—8

I. Перспектива

1. Декларация ЛЦК—Основные положения конструктивизма . . 9—11
2. Госплан литературы—статья **Корнелия Зелинского** . . . . . 12—41

II. Продукция

1. Рапорт—стихотворение. . . . } **Ильи Сельвинского** 45—46
2. Казачья походная—стихотвор. } **Ильи Сельвинского** 47—48
3. Тройка разных—стихотворение } **Ильи Сельвинского** 49—51
4. Казнь Стецюры—новелла . . . } **Ильи Сельвинского** 52—57
5. Тряпной король—стихотвор. . } **Ильи Сельвинского** 58 - 62
6. Улялаевщина—V глава романа } **Ильи Сельвинского** 63—76
7. Лыжный пробег—декламационное стихотвор. } **Бориса Агапова** 77—80
8. Топчук—поэма . . . . . } **Бориса Агапова** 81—88
9. Дундербундер . . . . . } **Бориса Агапова** 89—91
10. Уголь черный—поэма **Веры Инбер** . . . . . 92—96
11. Человек в зеленом шарфе—поэма **Д. Туманного** . . . . . 97—110

III. Лаборатория

1. НОТ художественного языка—статья **Корнелия Зелинского** . . 113—121
2. О фонетическом магистрале—статья **И. А. Аксенова** . . . . 122—144

IV. Известия ЛЦК—газета (приложение).

Пролетариату, чтобы завоевать политическую власть, надо было организовать восстание.

Для завоевания же власти искусства—нужно организовать искусство.

1

Перспектива

Конструктивизм — этап к искусству социализма.

Декларация Литературного Центра Конструктивистов (ЛЦК)

Основные положения конструктивизма

1. Характер современной производственной техники, убыстренной, экономической и емкой — влияет и на способы идеологических представлений, подчиняя все культурные процессы этим внутренним формально-организационным требованиям.

   Выражением этого повышенного внимания к технико-организационным вопросам и является **конструктивизм.**

2. У нас, в СССР конструктивизм приобретает широкий общественно-культурный смысл, вследствие необходимости в сравнительно-короткий срок покрыть расстояние, отделяющее пролетариат, как культурно-отсталый класс, от современной высокой техники и всей развитой системы культурных надстроек, которые, в обстановке обостряющейся во всем мире классовой борьбы, используются буржуазией, тоже как технические орудия борьбы.

3. Организационным оформлением этой задачи и является конструктивизм.

4. Таким образом конструктивизм есть упорядоченные в систему мысли и общественные умонастроения, которые подчеркнуто отражают организационный натиск рабочего класса, вынужденного в крестьянской стране, после завоевания власти, строить хозяйство и закладывать фундамент новой социалистической культуры.

5. Этот натиск в области культуры устремляется преимущественно на ее технику во всех областях знания и умения, начиная с простого овладения грамотой.

6. Носителем конструктивистского (т.-е. напористо-организационного) и культурнического движения должен явиться, прежде всего, пролетариат, а затем промежуточные социальные группы, находящиеся под идейно-политическим влиянием пролетариата.

7. Конструктивизм, перенесенный в область искусства, формально превращается в **систему максимальной эксплоатации темы,** или в систему взаимного функционального оправдания всех слагающих художественных элементов. Т.-е., в целом, **конструктивизм есть мотивированное искусство.**

8. В формальном отношении такое требование упирается в так называемый принцип грузофикации, т.-е. увеличение нагрузки потребностей на единицу материала.

9. Правые социальные слои, интеллигентские и мелкобуржуазные группы приспосабливают формальные требования конструктивизма в качестве эстетических окопов для отсиживания в них от натиска революционной современности, ищущей закрепиться в художественной теме. Тогда конструктивизм превращается в особый станковый жанр, т.-е. не мотивированную демонстрацию приема. Это одинаково верно как в отношении живописи, так и поэзии.

Для левых социальных слоев это требование максимальной эксплоатации естественно слитно с поисками большой эпохальной темы и тесной формы для нее, что логикой сюжета вводит в область поэзии приемы прозы.

10. Принцип грузофикации в применении к поэзии превращается в требование построения стихов в плане локальной семантики, т.-е. развертывания всей фактуры стиха из основного смыслового содержания темы.

11. Литературный Центр Конструктивистов (ЛЦК), сделавший своим знаменем вышепоименованные положения, есть организационное объединение людей, спаянных общими целями коммунистического строительства и ставящее своей задачей путем совместной, практической проработки формально-технической и теоретической сторон конструктивизма—придать литературе и в частности поэзии в современной культурной обстановке действенный смысл.

Конструктивисты считают необходимым в своем литературном творчестве активно выявлять революционную современность, как тематически, **так и в ее технических требованиях.**

ИЛЬЯ СЕЛЬВИНСКИЙ
КОРНЕЛИЙ ЗЕЛИНСКИЙ
ВЕРА ИНБЕР
БОРИС АГАПОВ
ЕВГЕНИЙ ГАБРИЛОВИЧ
Д. ТУМАННЫЙ
И. А. АКСЕНОВ

Москва, август
1924 г.

КОРНЕЛИЙ ЗЕЛИНСКИЙ

ГОСПЛАН ЛИТЕРАТУРЫ

Задачи статьи. Надо не оступиться на заглавии и правильно увидеть перспективы конструктивизма.

Во избежание недоразумений — ликвидирую неграмотность вначале: я не хочу говорить „о государственном планировании литературы". У меня нет такого „заезжательства" (или под'езжательства, смотря по „вкусу").

Я понимаю здесь госплан, как метафору особеннейшей черты советского строительства, как коммунистический позвоночник всей новой культуры.

И тема моей статьи — **вростание госплана** в художественную литературу.

Результат этого вростания — КОНСТРУКТИВИЗМ.

Моя задача — собрать факты, — дающие право на термин.

Время литературной передышки. Новое литературное течение выступает на арену в обстановке, когда уже как будто выяснились главные движущие и борющиеся силы, когда прошли первые бои и на литературном фронте наступила передышка или вероятно кажущиеся затишье.

Обозначились и закрепились фронты: пролетарцы, крестьяне, Леф, попутчики, „маститые", и т. д.

Новые теории, как прожекторы, отбросили свои световые лозунги на облака книжной пыли. К лозунгам — привыкли. Литературные группировки обжились и даже провели у себя **чистки**, что свидетельствует о роскоши силы. Все стало просто, как на литературных диспутах, где каждый писатель знает свой номер вешалки и галош.

Романтика войны сменилась ее бытом. Кавалерия спешилась, наступила позиционная война, к которой готовятся на много лет.

Старое партизанское оружие — не годится. Надо изменять методы и рыть в глубину.

Но страстные искания нового искусства — искусства, которое подняло бы нас на уровень величайшей из революций и величайшей из эпох — эти искания остались одинако сильными и у писателей, и у критиков, и у читателей.

Бурелом революционных чувств и героических настроений, сопровождал Октябрь; они теперь ищут быть закрепленными и по новому **приспособленными** в искусстве (ищут „сублимироваться" в „надстройках").

В этой нетерпеливой атмосфере, которая подхлестывала молодые таланты и еще более молодых критиков, у нас создался даже своеобразный **литературный мессианизм.**

По очереди устраивались сретения на звание художника эпохи.

Кто только не перебывал в этой должности: от Герасимова и Кириллова до Сейфуллиной, от Ивана Филипченко до И. Бабеля. Не говоря уже о Н. Тихонове, но даже Анна Баркова была в свое время об'явлена... поэтессой эпохи.

От теории искали людей и от людей шли к теории.

Нужны были танки, которые бы решили войну. Нужны были люди и художественные идеи, которые добились бы бесспорного признания революцией, как подлинного нового искусства.

Но танков не было.

Так же как и идеологические споры, этот литературный мессианизм имел свой общественный смысл: 1) найти художественный фокус, хлынувшей через край энергии революции и 2) закрепить новый культурный фланг, отвоевать область искусства и поставить пограничный столб.

И вот теперь, через 7 лет революции, после всех литературных гражданских войн, после „На посту", среди множества группировок, и слабых и громких, после всех сказанных слов о новом исскусстве, после всех ожиданий и разочарований — возникает **литературный конструктивизм**, коренным образом отличный от существующих течений. Он хочет стать в центре.

Имеет ли он на это право? Что отличает конструктивизм от других литературных школ? Какую роль займет конструктивизм в общей расстановке борющихся сил?

На все эти вопросы отчетливо должен ответить себе всякий кто серьезно претендует занять хотя бы участок литературного фронта.

Никакая новая художественная манера не может иметь будущего, если она не увлажняется снизу соками общественной жизни, если она не простилается социально-экономической подоплекой. Это азбука и я бы мог здесь ограничиться ссылкой на соответствующее учебное пособие трудшколы.

Я хочу здесь сказать, что вопрос о действительно новой художественной школе есть в значительной степени вопрос кристаллизации и новой **общественной** группировки.

Будет поэтому правильно начать с выяснения „социологического эквивалента" (Плеханов) конструктивизма, ибо под прикрытием художественных исканий совершаются передвижки общественные, а выяснение их классовой природы — это выяснение в конечном счете их культурной значимости и будущности.

В защиту собственности смысла.

Я должен перебить свое изложение несколькими строками в защиту термина.

Конструктивизм, как флаг, маячил на многих крепостях. Все эти крепости пали. Конструктивизм потерял свой цвет.

В самом деле, большей непринужденности в обращении с этим словом трудно придумать. Конструктивизмом обозначали и полное упразднение искусства и производственное искусство, и искусство в производстве, и изделия из фанеры и жести, и упражнения с театральными макетами, и фото-монтаж, и кино-хронику и т. д.

Эксплоатация термина была безответственна и безудержна.

Филологический корень слова (конструировать — строить) был удален. Слово утратило живое содержание. Зуб с удаленным нервом уже не болит. Так конструктивизм потерял для нас свое реальное значение. Остался только „изм".

Измами начинаются и оканчиваются разные течения.

В потоке же революции нас перестали занимать течения.

Однако конструктивизм в своем прямом значении слова имеет в наши дни глубокий жизненный смысл.

Организационный натиск.

Самой основной чертой Октябрьской революции является принесенный ею гигантский организационный натиск, охвативший темную, трехпольную, полуразрушенную Россию. Об этом есть хорошие строки у Л. Троцкого.

„По крестьянской основе своей, писал Л. Троцкий, русская революция — уже в силу своих необ'ятных пространств и культурной чересполосицы — самая хаотическая и бесформенная из всех революций. Но по руководству своему, по методу ориентировки, по всей организации, по целям своим и задачам — она самая „правильная“ самая продуманная и законченная из революций. В сочетании этих двух крайностей, душа нашей революции, ее внутренний облик“.

И далее: „На видимой внешним глазом арене — хаос, половодие, бесформенность и безбрежность. Но этот хаос учтен и смерян. Его этапы предвидены. Законность их чередования предвосхищена и замкнута в стальные формулы. В элементарном хаосе бездна слепоты. Но в руководящей политике зрячесть и бдительность. Революционная стратегия не бесформенна, как стихия, а закончена как математическая формула. Впервые в истории мы видим революционную алгебру в действии.

Вот эта именно первостепенная черта, идущая не от деревни а от промышленности, от города, от последнего слова его духовного развития—ясность, реалистичность, физическая сила мысли, беспощадная последовательность и твердость линии — это основная черта Октябрьской Революции“ („Литература и Революция“ стр. 74)

Новая культурная обстановка целиком соответствует производственной пестроте и классовым прослойкам по - Октябрьской России.

Как после всякой бури там и сям торчат огромные массивы и остовы вековых строений, созданных капиталистическим режимом как религия, быт и т. д. Все эти противоречия, вскрытые Октябрем, вышли на поверхность и проникли также в искусство.

Перепахивание всего этого поля битвы началось тотчас после победы рабочего класса и захватило все области.

Искусство и в частности художественная литература остались несколько в стороне, ибо головной отряд победившего пролетариата пошел на хозяйство.

Культурные разведки и „нажим“.

Но разведывательные партии пошли также и в сторону искусства. Свою волю к организации новой культуры, к овладению позициями, занятыми классовыми врагами, они принесли и сюда.

Головной отряд рабочего класса взялся, как я сказал, за выпрямление Госпланом хозяйственных стихий Расеи. Социальный же состав разведывательных партий, которые пошли по линии искусства, был различен и не совсем совпадали цели: разгрома „маститых“, художественных цитаделей, авторитетов и академий.

Но аналогично тому, как производственные классовые противоречия России вызвали со стороны пролетариата гигантский политический организационный нажим, такой же нажим с его стороны вызвало и литературное мешочничество старой, дробящейся в революции литературы, художественная „нестрота“, „анархия интеллектуального производства“, все об'ективно отразившее „стихию“.

Обстановка всеобщего волевого под'ема сблизил удары по старью, а урбанистический уклон Октября был с особой готовностью воспринят, как лучшей частью старой интеллигенции, так и деклассированными группами, примкнувшими к пролетариату.

Леф и явился тем общественным слоем, где организационный, конструктивный пафос пролетариата был горячо подхвачен и перенесен на задачи литературы. Леф в лице своего комсостава—футуристов—ветвь лучшей, старой интеллигенции в силу своей прежней оппозиции к старому признанному искусству—теперь первый стал на позиции революционного искусства. Лефы, как общественная прослойка, ближе всех восприняли **„направленчество“** пролетариата, придав ему форму направленчества художественного, „идущего от города, от последнего слова его духовного развития, от промышленной техники, от ясности“.

Носители организационно-культурного натиска.

И Лефы первые начали индустриальное обновление всяческого реквизита искусства, пытаясь связать проблемы искусства с задачами промышленной техники и быта Советской России.

Но по своим старым богемским традициям, наконец, по своим литературным традициям, по своей принципиальной **„сдвигологии“**

Леф не мог до конца художественно „учесть“ реального смысла нажима на городскую технику.

„Перманентная“ полемичность Лефа явилась продолжением его оппозиции предвоенному буржуазному искусству. И теперь, в новых условиях, Леф сохранил эту линию.

Вот почему вся энергия Лефа пошла, главным образом, в сторону **негативной** борьбы за новое искуство (которое уже „искусством“ называться не будет), путем доказательств от противного.

Леф стал бродилом, отрицателем, полемистом par exellense, диалектическим „нет“ старому искусству и быту (неистребимому и живучему, как кошка).

Нужна была колонизация завоеванных областей, границы которых были обведены только концом древка лозунговых знамен. Нужна углубленная **позитивная** проработка организационных проблем нового искусства.

Акцент у Лефа был на ином. Теперь же центр тяжести передвигается на органический конструктивизм.

Это же остро подчеркнутое **направленчество** принесенное и утвержденное Октябрем, отразилось также в литературе по другой линии, **по политической**. Я говорю о группе „На посту“.

Не случайна общность фронта между обоими группами. Обе они уходят корнями в социально-экономическое направленчество революции, уходят корнями в Госплан.

И Леф и „На посту“, один по линии художественной техники, другой по линии политико-публицистических требований—явились двумя крайними выражениями переломившегося в искусстве напористого направленчества Октября.

Теперь выступает новая литературно-общественная группировка, *общая по своим истокам* с двумя указанными, но дающая новую позитивную художественную формулу этому направленчеству. В этом ее своеобразие.

Советское западничество.

Конструктивизм рождается в атмосфере нашего нового своеобразного „Советского западничества“.

Правда, **географически**, оно уже не западничество, оно ныне перекочевало на восток. Старый революционный Париж стал легендой. Он ушел в глубь, оттесненный гигантским образом красной

Москвы. Но по существу, та совокупность идей и чувств, носителями, которых была блестящая плеяда, увенчанная для нас именами Белинского и Чернышевского, осталась точно сохраненной в своих основных тенденциях.

Когда-то Чаадаев, лучший представитель лучших культурных людей старой помещичьей России, с почти болезненной тоской воспринимал проклятую „русскую стихию". Он поворачивался на Запад и за всем мещанством буржуазного Запада, которое брезгливо и барственно чувствовал он, ему виделась та промышленная техника, та культура, которой так далека была Россия.

Наши западники начала прошлого столетия впервые придали этому технико-культурному провалу общественно-исторический смысл. Но старое западничество в целом было смутным интеллигентским прекраснодушием, слепым нащупыванием причин и выходов.

Так тогдашняя западная техника и весь „просвещенный" режим Европы входили в сознание интеллигента и дворянина. Эта новая производственная техника раздваивала его психологию, она питала базаровщину, нигилистов, она отразилась на настроении народников, „лишних людей". Но всеми своими общественными корнями, уходившие в дремучую старосветскую Россию, эти люди естественно не могли найти четкую, историко-диалектическую формулу своей тоски.

И вот, через сто лет эта старая западническая традиция—борьба за технику—получает новое содержание.

Политические мечтания и традиции Великой Французской Революции далеко заслонены явью Октября. Но постановка технически-культурной проблемы осталась та же. Наоборот, она получила необычайное заострение, ибо она встала во весь рост перед пришедшим к власти рабочим классом, т.-е. классом, далеко отсталым в культурном отношении по сравнению с буржуазией и дворянством.

Технически-культурный провал нашей трехпольной России стал в наши дни вопросом жизни, вопросом политическим, вопросом удержания власти, вопросом борьбы за коммунизм. Это уже не нежные горести просвещенных помещиков. Это насущное дело

всего рабочего класса. Это дело, которым нужно овладеть в короткий срок, нужное вот сейчас, как воздух, дело, за которое нужно взяться хваткой Ильича.

Конструктивиетский стих — это форсунка, где наиболее экономно сжигается некоторый этап художественного сознания.

Можно сказать, что этот технико-культурный провал обрazует в нашей сегодняшней психологии умонастроение особо подчеркнутого организационного нажима, особой жесткой конструктивной воли. Можно, наконец, сказать, что ленинизм, взятый в приложении ко всем нашим расейским „стихиям“, выступает перед нами в известной своей части (**и я это подчеркиваю**) как гигантский организационный натиск, как необыкновенно яркое господство **плана**, как овладение при помощи плана „бесформенным хаосом“.

Геодета—организационный принцип конструктивизма.

Сам Ленин вопросам организации, вопросам правильного конструктивного построения придавал громадное значение. Начиная с раскола РСДРП на меньшевиков и большевиков, происшедшего по **организационному признаку**, до статей о Рабкрине, — Ленин неустанно связывал решение всяких задач с техникой этих решений, с действительными условиями их осуществления.

„Какие элементы, писал Ленин, имеются у нас для создания госаппарата? Только два. Во-первых, рабочие, увлеченные борьбой за социализм. Эти элементы недостаточно просвещены. Они хотели бы дать нам лучший аппарат, но они не знают как это сделать. Они не могут этого сделать. Они не выработали в себе до сих пор такого развития, той культуры, которая необходима для этого. А для этого необходима именно культура. Тут ничего нельзя подѳлать нахрапом или натиском, бойкостью или энергией или каким бы то ни было лучшим человеческим качеством вообще. Во-вторых, элементы знания, просвещения, обучения которых у нас до смешного мало по сравнению со всеми другими государствами“ („Лучше меньше, да лучше“).

И главнейшей задачей, которая стоит теперь перед Советскими Республиками, Ленин считал задачи культурничества, понимая под этим задачу овладения техникой культуры во всех ее областях и в политике, и в науке, и в искусстве, и в канцеляриях, и в быту.

Натиск на технику в самом широком смысле — вот задача. Эта задача есть конструктивная задача.

И весь советский режим есть систематический конструктивизм, есть план, обрастающий мясом социализма. Вся Советская власть есть проблема победы Госплана над рынком, электрификация над мануфактурой ремесленничества, трактора над лошадью, победа школы, победа рабкора и селькора, победа снизу поднимающейся культуры, культуры вростающей в быт.

Половина успеха работы — в инструменте. Половина победы пролетарского искусства — в конструктивизме.

Вся эпоха ближайшего десятилетия пройдет под знаком этого натиска конструктивизма и именно в эту сторону пойдет формирование новой психологии.

Целеустремленность, формующая материал. Геодетическая линия — земная кратчайшая между двумя точками **с поправкой на материал**!

Сейчас я, делая поправку на сопротивление литературного материала, хочу найти в работах конструктивистов элементы, которые бы позволили сблизить их каждого в отдельности и связать с аналогичными явлениями технико-экономического прогресса в других областях.

О новой школе.

Конечно, новая литературная школа — это чрезвычайно сложное явление, где техническая логика смены литературных фактов также определяет фактуру и характер всего творчества, (подобно тому, как строительный материал подчиняет себе замыслы архитектора).

Поэтому вопрос о чисто литературной традиции конструктивистов (и в особенности Ильи Сельвинского)—это тема для специальной работы по морфологической оценке и анализу уже на практическом материале. *)

---

*) У Сельвинского будет интересной темой проследить возобновление им „высокой“ традиции классической поэзии. Обстоятельные описания, справки, цифровой материал и т. д.—все это восходит к Пушкину и, далее, к Державину. Патетическая и „эмоциональная“ лирика последних лет (Маяковский, Есенин) оставляла неиспользованным это главное русло поэзии, требовавшим литературного „полноводия“. Уляляевщина Сельвинского — возобновление этой линии.

То, что в литературу в качестве приема или стиля проникают организационные задачи — этот факт может мотивироваться по нескольким линиям. Например „формальная“ школа может истолковать это, как литературный протест против „попутнической“ писательской манеры, как смена имажинистского канонизирования образа и т. д.

Но, как я указал, проникновение организационных моментов в подчеркнуто-обособленном виде в художественные искания имеет более глубокий технико-социологический смысл. Атмосфера советского западничества помогает прорости тому, что уже назрело в процессе эволюции производительных сил культуры, что имеет некую об'ективно-культурную значимость методологического порядка.

Все равно, как некоторые черты планового хозяйства, нужда войн заставила ввести даже капиталистические страны (ибо методы централизованного хозяйства, об'ективно являлись наилучшими методами, безвыходно-необходимыми для овладения рынком, спекулировавшем на войне), так существует некая организационная общность в ряде методов самых различных областей культуры.

Но капитализм отбрасывает свою производственную анархию и в надстройки, разобщая отдельные области между собой, задерживает об'ективно-технический прогресс культуры.

Организационная роль идеологий, теорий и научных методов понижается или разваливается.

Плеханов об этом говорит так:

„Возникновением, изменением и разрушением ассоциаций идей под влиянием возникновения, изменения и разрушения известных комбинаций общественных сил в значительной мере об'ясняется история идеологий“. *(Бельтов, „К вопросу о развитии монистического взгляда на историю“).*

Вот почему Госплан, — об'ективно-ценнейший хозяйственно-культурный орган,— может родиться и жить только в стране, где сметен капиталистический режим.

Вот почему пульсирующая интенсивная техника Запада никак не организует и не сближает „надстройки“ между собой. Вот почему конструктивизма в том виде, в каком есть у нас, нет на Западе.

У Сельвинского в „Улялаевщине“ (9 гл.) есть такое место: разговор эсера Штейна и Жихова·

...„Но Штейн резанул поперек: „Избе
Не угнаться за Западом на родной осине:
Там алюминий, стекло, азбест,
Почему же конструктивизм возник в России?

Ведь каждая надстройка — результат условий
Сперва экономических, а потом и прочих.
Но где ж у нас индустрия, механика, рабочий?
Отвечайте, если есть у вас совесть...“

Жихов нажилился: „Вот именно, да-да.
Вопрос, вот именно, эсеровский. Но вот что:
Почему это в стране, где воздушная почта
И прочее и прочее — течение „Дада“.

„Дада“, эта заумь; Крученых по-французски
То же, что вот именно, до Октября у нас.
Ага, различна база для музыки
В хозяйстве концерна и в хозяйстве масс.

В первом поэту отпущены: весна,
Ода урбанизму и неземные звуки;
В другом — поэту — очки да руки
Строить, вот именно, вести, раз‘яснять“.

(„Улялаевщина“, 9 гл., 56-60)

Да, на Западе есть „Дада“, там есть Джаз-банд и негры, там есть **декоративное** обособление организационных моментов, — кубизм, — там есть гурманский эстетический конструктивизм, который хочет художественно сервировать своему пресыщенному потребителю подлинные технико-организационные достижения его цивилизации.

Буржуазный конструктивизм разорванно-аналитичен и бездушно-формален *).

На различных видах конструктивизма у нас в России отразились эти буржуазные влияния.

Но нужна была атмосфера советского западничества, чтобы дать возможность прорости элементам органического „собирательного“, увязывающего конструктивизма, прорости элементам организационно-смыслового оздоровления искусства.

Делая обзор всевозможным оттенкам конструктивизма в своей статье „Конструктивизм и поэзия“ (Сборник „Мена всех“, 1924 г. стр. 18), я писал:

— *„Технический прогресс, война и социальные потрясения обратили внимание людей на планы вещей. Планы отдельных вещей оказались превосходными и поучительными. Социальный план этих вещей никуда негодным. Началась его перешивка. Попутно люди искусства использовали интересы планового порядка, а также вещефильство нищеты, тем, что одни сделали планы вещей материалом своей художественной деятельности, другие занялись художественной рекламой хорошо спланированных вещей, третьи, наконец—план вынесли наперед, как коэффициент вещи, и под углом предварительных формальных условий художественно преодолевали материал“.*

Конструктивный множитель культуры.

Есть ли организационный множитель или множители, есть ли общий коэффициент конструктивизма культуры?

Эта задача есть задача отыскания служебно-функциональной общности форм культуры, задача отыскания организационного единства в морфологической истории культуры.

*) У Н. Бухарина есть злая характеристика исканий современного буржуазного западного искусства: „Бездна направлений и попыток и бездна словесных теорий и никакого синтеза, сколько бы то ни было прочного. Это происходит и в живописи, и в музыке, и в поэзии, и в скульптуре,—словом, по всему фронту искусства. И далее: „...наши новейшие художники утверждают, что их творчество есть выражение **таинственно-интуитивного** (visioner) видимых фактов, и что каждое произведение искусства состоит из „экстатических жестов души“; это есть выражение „знахарского идеализма“; „в поэзии жертвуют предложением в пользу слова или даже проповедуют дадаизм; в живописи и скульптуре процветает нелепая детская игра...“ („Т. Ист. Мат.“)

Попытка создать такую „всеобщую организационную науку“, **кратную** ко всем наукам и искусствам была сделана А. Богдановым. Но эта попытка была проведена в совершенно другом плане.

Наблюдая тектологическое единство в различных методах наук и миро-строительства, Богданов сбился в метафизику, допустив существование некиих извечных тектологических типов, не зависящих от материи и обязательных во всяком акте встречи материалов. Материальную диалектику природы, историю технической логики культуры А. Богданов подменил каким-то гипотетическими „активностями“ и „сопротивлениями“, безымянными участниками каждого строительного акта природы.

Таким образом А. Богданов вырвал всю проблему из контекста культуры и обрядил ее в искусственную униформу своей метафизики схоластического типа.

Но проблема, затронутая А. Богдановым, не им выдуманная проблема. Эта проблема громадной важности и она ждет кропотливого научного марксистского исследования, обоснованного исчерпывающим, серьезным, полнокровным материалом, *) выясняющим социально-экономическую подоплеку тектологии.

Такой анализ по новому мог бы осветить интереснейшее явление последних десятилетий — сближение на верхних этажах методологии различных наук (как например физики и химии), повышенное внимание вообще к вопросам научной методологии, **кристаллизацию их конструктивистского множителя**.

Чрезвычайно быстрый прогресс промышленной техники и успехи математического естествознания подчеркнуто ставят ряд конструктивных проблем sui generis.

Война необычайно подогрела эти вопросы, пред'явив громадные служебные требования и к технике, и к науке.

---

*) Журнал „Под Знаменем Марксизма“ не случайно об'являет призыв: „Редакция считает одной из очередных задач подробную критику с точки зрения диалектического материализма „Тектологии“ Богданова“ („Под Знаменем Марксизма“ № 6-7/24 г.)

Для нас сейчас этот момент имеет интерес постольку, поскольку он проник в искусство и в частности в художественную литературу.

И вот мы видим некоторые отзвуки этих явлений и в литературе.

Война и главным образом революция у нас тоже сначала пред'явили громадный спрос на служебное, рабочее, смысловое, *непосредственно организующее слово*, на слово—плакат, на агитку и т. д.

Необходимость емкости и быстроты этих слов в практическом словоупотреблении сжимала эти слова, сокращала их (**советские сокращения**).

Художественное слово с его тормозящей эстетической функцией—стремлением оставить свой вкус на языке, быть чувственно весомым у потребителя—оно отошло на задний план, особенно в первые годы революции.

Некогда было художественно смаковать, когда нужно было делать и организовывать.

Говоря языком филологов семантика слова переросла его художественную оболочку, орнаментику.

Но все же этот общий уклон в сторону организующего смысла остался в области художественной литературы.

Костяк конструктивизма.

И вот этот уклон составляет существо литературного конструктивизма.

Если мы теперь подберем отдельные нити, сознательно оставленные мною на предыдущих страницах, мы теперь увидим, с какими разнообразными и сложнейшими явлениями современности перекликается этот момент, составляющий костяк всего конструктивизма.

На развернутом фоне дальнейшие литературные факты конструктивизма будут звучать уже совсем по новому и консонировать со всей общественной культурной обстановкой.

Для нас будут также более глубоко поняты те требования, которые конструктивисты ставят художественной литературе.

Каковы же эти главнейшие принципы, которые мы, конструктивисты, выдвигаем, как свое литературное кредо?

Этих главнейших принципов литературного конструктивизма четыре.

1. Смысловая доминанта.

2. Повышение смысловой нагрузки на единицу литературного материала, емкость художественной речи.

3. Локальный принцип, т.-е. конструирование своей темы из ее основного смыслового состава. Отсюда вытекает подбор словаря к теме, ритма, эпитета и т. д.

4. Введение в поэзию (поскольку большинство конструктивистов—поэты) повествования и вообще приемов прозы.

Очевидно, что все эти четыре формальных литературных принципа литературной конструктивистской техники — развертывание основной идеи конструктивизма **организации вещей — смыслом.**

Конструктивисты—„рационалисты". Во времена великой французской революции, они вероятно были бы на стороне богини Разума.

Локальный семантический принцип.

Я разберу здесь на нескольких примерах главнейший прием конструктивистов—локальную семантику.

Создается особый смысловой „стандарт" вещи, перышко подбирается к перышку определенного цвета. В сущности этот прием есть **функционально-конструктивное углубление** приема couleur lokale. Раньше этот термин понимался не в собственно литературном смысле, а этнографически, как верность историко-бытовой обстановке. Использовался фольклор и прочие средства местного этнического колорита.

Локально-семантический конструктивный принцип с большой четкостью вскрывает служебную роль couleur lokale. Этот принцип представляет собой видоизменение в функционально-динамическую форму прежнего этностатического couleur lokale (сравним, например, „Цыган" Пушкина и Цыганские песни Сельвинского.

Если смысловой состав темы (по понятиям) разложить на логическую фигуру, на предикаты, составляющие смысловой об'ем темы, то локально-семантический принцип будет обозначать **сокращение числа предикатов,** будет обозначать **емкость семантики,** при одновременном увеличении ее эффекта (в силу облегчения ориентировки).

Произойдет нагрузка стиха, смысловое уплотнение и облегчение его (точь-точь как в технике, где например авио-моторы строятся теперь более легкими и емкими при одновременном увеличении их мощности; см. подробнее мою статью „Конструктивизм и поэзия“).

Разберем например **боковое,** побочное значение эпитета для дополнительного усиления основной темы.

Беру примеры из Ильи Сельвинского. Так например в его короне сонетов „Рысь“ („Мена всех“)—рысь попадает в капкан, у нее загнивает лапа и вот Сельвинский говорит о “**гангренном западе**“.

В „Море“—„**медузная** волна“ (побочный намек на морскую фауну).

Слегка повизгивал, брюхатый бриг.
На мокром и **мозолистом** канате“

(„Бриг богородица морей“) —

— Боковая характеристика матросов.

„Зеленое **беременное** море
Метало с шумом белую икру“.

(„Бриг богородица морей“)—
„**Физиология**“ **морской фауны**.

— Вот как эпитет получает функционально глагольную форму:

„**Стетивил** богатырь брови тонкие“

(„Былина о Стожаре богатыре“) —

— Стетивил глагольная форма в плане всей былинной семантики.

„Нарывала заката язва
За спиною орыда половчан,
Сабли блистала зазвень,
Пустел у колена колчан“.

(„Слово о полку Красногвардейском“)

— Давая закат как язву, Сельвинский **одновременно** говорит о наступлении „за спиною половчан“.

— Или например в „Хукке“ („Мена всех“) стиховой повести из жизни боксеров. Там:

. . . . . „негр
Коричневей какао „Гала-Петер“
отмасливая солнечный мазок“...

— Отмасливать солнце — боковое указание (семантический обертон) на обычное для профессионалов боксеров вымазывание себя маслом.

Вылепляя тело, Сельвинский на все окружающее кладет **сосредотачивающие** краски, так, например, он говорит: „мускулистый ветер“ и т. д. („Улялаевщина“).

Вся „Топчук“, поэма-сатира „канцелярской“ любви Бориса Агапова — последовательнейшее применение локального принципа: „Глаза — две чернильницы“.

— „Я не стерпел, **промокнул промокашкою**
Всякую любовь и пошел домой“.

У Веры Инбер мы тоже найдем целый ряд аналогичных примеров. Вспомним хотя бы „Земля Московская“.

Ю. Тынянов в своей интересной работе „Проблема стихотворного языка“ (1924 г.) указывает на утверждение в современной филологической науке конструктивной оценки стихотворной ритмики, ее смыслового, а не только эмоционального значения.

По мнению психологистов (Вундта) „достигаемый расстановкой слов ритм точно соответствует эмоциональной окраске этих слов и мысли“. Однако, помимо этой „акцентной“ закономерности, ритм, как правильно отмечает Ю. Тынянов, **самостоятельно** влияет на семантику, иногда ее деформируя. Это конструктивное, **литературное** сопротивление ритма.

Вот, как например, Сельвинский „эмоциональное“ задание — дать топот пляшущих в „Цыганской рапсодии“ („Мена всех“) прошнуровывает через смысловой костяк. Тема отрывка,— мятель, которая, как полымя, припадает долами.

Цыганская пляска дана так:

„...**Поты, лыты, мяты, по́ды,**
Лыты́? мяты́? па́далицей.

Теперь, зачеркивая везде приставку „ты“, которая обозначает притоптыванье, мы видим, что это семантически вводит в запев следующей строфы:

„...Пòлымя̀ — пàдалицей
Дóламѝ?„ пря̀дается „
В за́паде ж була̀нною
Поля́мь — да̀ метѐльца̀“.

Наконец, эта же потребность уточнить в чисто „ритмических“ стихах конструктивно-функциональную роль ритма вызывает необходимость введения системы особых ударений и далее вызывает, в силу стиховой „индукции“, **интонационное** членение стиха. К этому прежде всего относится точное обозначение ударений, введение для повышения тона внутрь слова вопросительного знака и других тональных и темповых обозначений. Например в „Тройке разных“:

„Жа̀рово̀й са̀мова̀р щерится кам? форы? кою
В золотых ганё? зыдах? в темноте“.

Наконец, помимо уточнения конструктивной роли гласных, мы встречаем у Сельвинского проработку и всей фонемы стиха под углом двух и больше смысловых заданий. Так, например, построен „Цыганский вальс на гитаре“, („Мена Всех“) интереснейшая попытка переломить человеческую речь гитарой. В стихотворении три задания: дать **вальс**, вальс **цыганский** и на **гитаре**. Семантика самой гитары здесь дана по линии ритмико-интонационной:

„Нно̀чь-чи? Сон-ы. Прох? ла̀дыда
Здесь в алейеях загалохше? го сады
И доно̀сится то̀лико стон‘ы гит-таоры
Та̀ратина — та̀ратина ten!“

Так же например работы Бориса Агапова (см. печатаемый здесь „Лыжный пробег“) — есть конструктивная проработка и взнуздание эмоционального звука.

Это неизбежно вводит ряд новых внешних обозначений обработанной фонетики стиха. Так Сельвинский впервые вводит как интонационное средство вопросительный знак, как я указывал, внутрь слова; Агапов вводит тоже целый ряд условных обозначений.

Конструктивисты берут на учет и организуют бесхозяйственно - эмоциональную фонетику стиха.

Конструктивистское искусство — **мотивированное** искусство, где все слагаемые взаимно формально оправданы и скручены тематическим узлом.

Вышеприведенными примерами, я, надеюсь, дал основные понятия о приемах конструктивистов. Более углубленное и ответственное выявление конструктивной структуры наших работ, более глубокая, развернутая на материале оценка **организационных моментов** художественной речи — это ближайшая наша задача и вместе с тем **очередная задача новой филологии.**

Прежде чем связать в резолютивную часть все развитые здесь мною положение, я хочу дать общие краткие характеристики, участвующих в сборнике коструктивистов-поэтов.

Илья Сельвинский.

Сельвинский выходит в литературу в полном поэтическом вооружении, „как Афина Паллада из головы Зевса". И его выход в литературу предваряет большой „подпольный" стаж. Он молод, но он уже автор „Улялаевщины", большого романа-эпопеи.

Илья Сельвинский, как художник, слагается из двух основных для него моментов: *необыкновенного жизненного напора, необычайной сочности восприятия, насыщенного чувства самой плоти жизни и величайшего обуздания этой плоти планом и организацией.*

Жесткая, крутая техника поэтического конструктивизма Сельвинского распирается необычайным жизненным приливом, какой-то жадностью, художественной всеядностью, силой эпического охвата.

После всех пережитых нами прекрасных, диких и голодных дней, дней полных борьбы, холода, нищеты и победы—этот почти вопль радости и простого самоутверждения жизни, который идет от всего творчества Сельвинского, находит к нам короткий путь.

„А у меня понимаешь ты шанец жить
Как петух недорезанный сердце колотит".

(„Вор")

Плеханов (в „Основных вопросах марксизма“) в об‘яснение расцвета буржуазной романтики цитирует Шено (в. Les chefs êcole Paris).

„В литературе и искусстве—пишет Шено,—совершился кризис, подобный тому, который произошел в нравах после террора, настоящая оргия чувств. Люди пережили чувство страха, потом страх этот прошел и они предались наслаждению жить“. Плеханов сопоставляет это далее с волной мутной декадентской эротики, после разгрома русской революции 1905 года.

Этот пример может служить **контрастом** того прилива жизненной энергии, которую принес пролетариат России после своей победы. Эта энергия, полная здорового самоутверждения, идет однако не вниз, во всякие „стихии“ пола и мистического возбуждения, а наверх, на яркий свет солнца, интеллектуальной ясности, тренажа, техники, конструктивизма.

Сельвинский ближе всего восчувствовал именно „алгебру революции“.

На алгебраических дрожжах марксизма растут и „Переходники“ Сельвинского. По своим настроениям это стихотворение очень характерно для Сельвинского.

ПЕРЕХОДНИКИ *).

Мы—студенты: ломоть арбуза,
Под мышкой в трубку „Бухарин“
В десять нас расплывают ВУЗ‘ы
По площадям и бульварам.

И нашего горла боевой огул
Раскатывается по свету,

Откуда они? Они побывали в пушечном жерле, об этом говорит поэт.

И чмякают врубленные на фронтах
Ранений гнойные топи
И пляска наших обликов желтых
Мерещится белой Европе.

*) „Молодая Гвардия“ № 7-8; 24 г.

Боятся: уж то-то нагонят свиста,
Когда за рубеж понаедут
От голода легкие, от чумы быстрые
Волжские людоеды.

Но нет ни гунн от Чукоти до Нарвы,
Не полудикий олух—
Вашей культуры могильщицкий варвар—
Статистик и социолог.

Мы знаем язык об'ективных условий
Мы видим итог концентраций,
Мы взвесили, сколько галлонов крови
Нам придется истратить;

Мы скажем с точностью до единицы
День и место восстаний
И сколько процентов присоединится
И сколько процентов отстанет;

И где будет первый рабочий митинг
В оплывах багровой гущи,
Потому что Европа ходом событий
У нас на счету текущем.

Муштруйте же буршей прыгать на лошадь,
Из пушки, как бомбу, тиф врыть;
А мы с хитрецой потираем ладоши—
Нам плевать—у нас цифры!

Были переходники и другие ребята:

„Сашка Лошадиных — матрос с броненосца:
Сиськи в сетке, маузер, клеш
Прет энергия пачками — в россыпь
Даешь".

(„Улялаевщина", 1 гл.)

Творчество Сельвинского рождено революцией. Темы его лучших вещей: „Улялаевщина“, „Казнь Стецюры“, „Двадцатилетние“, „НЭП“, „История одной лисицы“ и т. д., взяты из современной революционной действительности.

И здесь всего лучше, художественно правдивее Сельвинскому удаются — **разночинцы революции.** Это поколение „деклассированных“, взрощенных Октябрем.

Творчество Сельвинского по всем своим настроениям и тематической интерпретации ближе всего соответствует именно этому порядку чувств и идей революционного разночинца.

Среди многочисленных межклассовых слоев действие революционной обстановки с ее неизбежным „хаосом“, бытовым половодием, сменой всяческих „устоев“, сказалась по разному. Здесь уже в первые годы сформировались два типа:

Первый — шибер военного коммунизма, Веньямин новой буржуазии, тот „деляга“, снимающий на ходу подметки, о котором метко сказал Н. Бухарин, что ему принципиально чужды всякие идеологии и культура.

Это те строители „Третьей России“ (А. Ветлугин), „молодые люди в бухарских шапочках“, эмбрионы будущих Фордов, взрощенных на бульоне НЭП'а, которые мерещатся эмигрантам, как колонизаторы на развалинах сверженных Советов.

Но революция (и с каждым годом все больше и глубже) оказывает и иное влияние. Не только среди рабочих, но и в среде других классов и общественных прослойках, Октябрь свою строительную волю вправляет в умонастроения своеобразного „советского американизма“.

Этот „американизм“, однако, совершенно иного сорта, нежели деляческий „символ веры“ новой буржуазии. По-„американски“ оборачивается большевистский напор перед „толстозадой, кондовой Русью“. Ось поворота — марксизм.

Это повышенное идеологическое влияние Октября настойчиво сказывается, среди той части деклассированных и разночинцев, особенно молодежи, которые **не** пошли по линии „мелко-буржуазной стихии НЭП'а“. С полярной резкостью разночинцы, наоборот, повернули на план, на культуру, несомую Октябрем.

Не имея пролетарских классовых традиций, разночинцы с тем большей готовностью воспринимают не политические, а обще-культурные задачи революции.

Голос этих революционных разночинцев слышен у Сельвинского.

Это действительно **переходники** в широком и лучшем значении этого слова. Они целиком идут вместе с пролетариатом. Выросшие вместе с революцией, переваренные во всех котлах, прошедшие через фронты и голод,— они прибились теперь к рабочему и прочно пришвартовались у него. Они, эти переходники и разночинцы, теперь стали верными исполнителями „головного отряда". Они могут быть лучшими, передовыми носителями и претворителями самых прогрессивных идей рабочего класса. Правда, разночинцы начала и середины прошлого столетия, были в культурном и политическом отношении **впереди** правящего класса. Теперешние разночинцы революции идейно **позади** правящего класса, но они идут в ногу с ним.

Разночинцы, однако, не являются попутчиками в обычном смысле этого слова. Им нечего менять путь, ибо разночинцы знают только путь Октября, выросши вместе с ним. Попутчики, по бесспорной оценке Л. Троцкого, корнями уходят в крестьянство и мелко-буржуазные пласты и целиком питаются от соков, идущих оттуда. Новые разночинцы моложе, свежее, восприимчивее и живут в идейно-организационном отношении за счет пролетариата. Но, если разночинцы, в силу своего происхождения, не имеют отвердевшего самостоятельного политического хребта, то по тем же причинам, они с большей силой воспринимают именно „культурнические", конструктивные стремления рабочего класса.

Густой тяжелый орнамент стиховой фактуры Сельвинского заволакивает живой кровью основной упор его поэзии...

„Как всякий поэт—я душа статистики".

(„Двадцатилетние").

Борис Агапов. Хотя Агапов тоже молод, но он совершил путь к конструктивизму, который явился для него полным поэтическим перерождением. В конце концов для него этот путь явился также и идейным сростанием с революцией.

Из под влияний акмеистов и даже Гумилева Агапов пришел к нашим сегодняшним темам.

Но не то, конечно, важно, что Агапов раньше писал стихи о любви, а теперь стал писать быт советского учреждения. Только тему подменить легко. Это вопрос монтажа и надписи на фильмовых отрывках.

Агапов пошел **не по линии наименьшего, а по линии наибольшего сопротивления.** Агапов подошел к своим новым революционным темам **через** предварительное **овладение материалом** своей темы.

Отпечаток того, что Агапов проделывает **путь**—лежит и на его работах. Формально-технические задачи стиха сейчас для Агапова имеют не меньшее значение, нежели живая материя изображаемого. Это издержки роста поэта.

Но по всему своему уклону поэзия Агапова проникнута теми же настроениями комсомольского, „вузовского" напора, поднимаемого нашим Советским западничеством, нашим американизмом. Эта же бодрость и незабываемое чувство пионера, распахивающего целину— тугой пружиной разворачивает творчество Агапова.

Он только начинает и мы ждем от него многого.

Вера Инбер.

Если конструктивизм Агапова естественен и понятен, то конструктивистские октябрины Веры Инбер были в свое время восприняты довольно скептически.

Вера Инбер не новичек в поэзии. Ее имя популярно. И она имеет за собой три книги стихов. Недавно вышла четвертая „Цель и путь".

— В чем дело, говорили нам, почему у вас оказалась Вера Инбер? Почему она конструктивистка?

Однако путь, который проделала Вера Инбер во многих отношениях знаменательный путь. Его логика еще более разительна и приобретает в наши дни определенный общественный смысл.

Как начала Вера Инбер? Она начала, писал я, *) с интеллигентского романса, веселых и печальных ариэток о бренной земле. Этим были заполнены ее первые книги „Печальное вино", „Горькая услада" и „Бренные слова".

*) См. „Красная Новь", кн. III, апр. 1925 г.

Этот жанр подошел к революции—**и оступился.**

Он не мог бы иметь теперь никакого будущего. Все „печальное", „горькое" и „бренное" в Советской России потеряло вкус. Это поняла Вера Инбер.

И она сделала большее, на что может решиться поэт—**переписать себя наново..**

Вера Инбер стала искать себя и **путей** для своего творчества. Под знаком этих исканий, творческого перелома поэтессы вышла ее последняя книжка „Цель и путь", где собраны стихи последних двух лет.

Вот почему так пестры ее темы: „Собачий экзамен" и „Два Петра", „Сороконожки" и „Восток и мы". На теме ломался жанр.

Разумеется, что это творческое перерождение под влиянием новой революционной обстановки не могло пройти по линии **политического** одушевления революцией. Для этого Вера Инбер не имела ни классовых традиций, ни той творческой недобросовестности (к зожалению, нередкой среди наших „маститых"), которая облегчает менять свои темы, как перчатки.

Приятие революции Инбер произошло в форме **культурнического** приятия. По всем корням ее поэзии ей наиболее близко по душе пришлась эта воля к **упорядоченности**, нажим Октября на культурную технику.

Повествовательность, смысловая доминанта, что отмечает поэзию Веры Инбер—все заставляло сделать только один шаг в сторону конструктивистов.

Нужно было **осознать** организационные задачи современной поэзии, чтобы **ритмически** сблизиться и оправдать свое общественно-политическое приятие пролетарской революции.

Этот шаг Вера Инбер сделала. Он был неизбежен для ее дальнейшего роста, как художника. Нужно было окончательно порвать со старым, такова была логика художественной эволюции Веры Инбер. Или фронт — или попутнический обоз *).

---

*) Я писал в „Красной Нови" об Инбер:

„Стихи Веры Инбер последних двух лет, собранные в книжку „Цель и путь", я бы тематически разделил на две группы: 1) нейтральные темы

Д. Туманный.

Туманный — поэт и прозаик. У него издана книга стихов „Московская Америка“ и ряд приключенческих романов.

Работы Туманного я бы отнес к тому, что называю **жанровым конструктивизмом**.

Жанровым конструктивизмом, в отличие от конструктивизма монументального или органического, я называю подчеркнутое обособление **монтажных** моментов.

Это не совсем то, что **„обнажение приема“**.

Можно подчеркнуто обнажить фабулу, героев, всю интерпретацию темы.

Вот такой **наглядно-монтажный** характер носят и работы Туманного.

„Я стою на краю поэмы“,

говорит Туманный и это „стояние“ он дает ощущать, как прием.

Считают, что современная „кадровая“ проза с разбивкой и переплетом отдельный частей, как в фильме, влияние кино на

(стихи о необязательных предметах, например, о собаках и т. д.), 2) и темы, которые в поэтессе выростила революция. В последнем особенно явственно влияние конструктивистских идей.

Не безынтересно, что в художественном отношении „эти“ стихи Веры Инбер, не ниже, а часто выше многих „нейтральных“. Вспомним хотя бы „Восток и мы“.

У Веры Инбер мы найдем целый ряд моментов, свидетельствующих о ее конструктивном понимании отдельных частей стиха и их функциональной роли.

Так мы найдем у поэтессы широкое пользование локальным принципом. Так, например, Инбер говорит: „Луны **почетный караул**“ (у гроба Ленина), в „Земле Московской“ говорится, что „Цари Тишайшие тебя на части **крошили словно просфору**“; в „Востоке и мы“, где говорится о Китае: „Льет луна **золотой лак**“.

И мы можем сказать, что читательский успех Веры Инбер—это победа также культуры стиха. Популярность Инбер не случайна и свидетельствует об оздоровлении поэзии от „детской болезни“ Крученых и Шершеневичей.

И не случайно, конечно, что Вера Инбер примкнула к конструктивистам, ибо ее „Путь“—путь в сторону сюжетного и конструктивного оздоровления стиха.

Поворот **налево**, который теперь совершает Инбер—судьба не ее одной. Ее пример типичен и знаменателен“.

литературу. Это влияние опосредствовано. Можно говорить вообще о свойственном нашему времени ритмическом **ускорении** конструктивных типов.

И кино и литература одинаково подвержены этому влиянию.

„Американизм" Туманного, идя от этих новых конструктивных темпов, приходит к романтическому пониманию революции. Даже заглавия его стихов — „монтажны": „Кто-то убит", „Красноармеец службы ВОХР", „Сонет о советском служащем", „Голод. Из'ятие" и т. д.

Но это „форма" Туманного. Толкающей силой — другое:

„Положат жизнь историки в очках,
А внуки наших правнуков заучат:
Рабкрин... Ячейка... Ликбезграмчека...
Кредитованье... Школы фабзавуча...
Года труда, ученье и борьбы,
Борьбы за счастье в новом, светлом веке...
И кто-нибудь прочтет простую быль
О незаметном скромном человеке:
Был истопник. Сжигал у топок дни,
Окопы. Вихрь рабочего потопа.
И вот он вновь — бессменный истопник
Рабочих мыслей раскаленных топок.

(*„Председатель завкома" — „Московская Америка"*).

Творчество Туманного все отмечено одной, не его одного глубоко поразившей, мыслью:

„Смотрите все: невежества кору
Сорвала со всего земного шара
Вот эта пара закорузлых рук
Коричневых от угольного жара".

Заключение: конструктивизм — стиль эпохи.

Теперь мы можем подвести итоги.

Различна поэзия конструктивистов, различны общественные влияния, их определяющие. Они пришли с разных сторон, но к одному пути. Они творчески осознали идеи, которыми их единит эпоха.

У нас установилась молчаливая затхлая традиция: изолированно-вкусовой оценки художников. „Изм“ же мешает предаться потребительскому сластолюбию. Обыватель нынче почитывающий и поругивающий (устно и письменно)—всегда склонен дробить и расчленять, а не искать синтеза явлений.

Как я развивал выше (и в своих прежних статьях) черты конструктивистского единства, вскрывающиеся в работах конструктивистов-поэтов не голько специально-**литературный** факт. Наоборот, в литературу он проникает (как и в другие „надстройки“) „**снизу**“ в силу того предела, к которому подошло развитие производительных сил современной культуры.

Как мы видели конструктивизм в литературе может являться формой социального оздоровления, как художественной интеллигенции, так и художественных представителей промежуточных слоев.

Это одна сторона дела. Сейчас меня интересует другое. Не то, как используют различные группы это новое, обнаружившееся в культуре явление—конструктивизм, но обще-культурный, социологический смысл этого явления.

Я поясню свою мысль следующим рассуждением Н. Бухарина:

„Общественная психология, идеология, экономика, пишет Н. Бухарин („Т. Ист. Матер.“ стр. 224), отличается некоторыми типичными чертами. Нельзя ли уловить эти черты? Нельзя ли из хаоса, из настоящего моря хозяйственных, политических, общественно-психологических, идеологических явлений вылущить основное, решающее, выискать то, что составляет отличительную черту „данного времени“, данной „эпохи“? Не окажется ли здесь, что связь всех общественных явлений между собою будет проявляться в том, что **различные общественные явления будут иметь между собою нечто общее** (курсив мой К. З.). Ведь видели же мы, что все они определяются в „конечном счете“ производительными силами и производственными отношениями? Как же кратко выразить эту связь?

Таким образом мы подошли к тому, чтобы сопоставить между собою „способ производства“—с одной стороны, „способ представления“—с другой. Иными словами: мы подошли к тому, чтобы сопоставить экономический „стиль“ данного общества с его идеологическим „стилем“. Допустимо ли такое сопоставление?“

И Н. Бухарин отвечает утвердительно [1]).

Развитие производительных сил переросло способы производства. Прежние капиталистические формы отношения людей и вещей не вмещают более всего созданного культурой. Организационная невязка начинает остро ощущаться на всех ступенях от хозяйства до философии, сверху до низу одряхлевшего „старого режима". Эта невязка по разному формулируется в различных областях культуры.

Не говоря уже о социальных отношениях, но от техники организации научного труда в интернациональном масштабе, постановки информации, рационального использования библиотек — до проблем физической химии и теории электронов; от механизации сельского хозяйства—до методики школьного преподавания—всюду **обострение организационных вопросов.**

Таков итог современного развития производительных сил, требующего других форм и методов.

Так о буржуазной социологии К. Витфогель правильно говорит, что:

---

[1]) Бухарин поясняет это следующим примером: „Возьмем феодальное общество. Его **экономический** „стиль" можно выразить принципом прочной **иерархии** или—что то же—идеей **ранга.** Вот как характеризует феодализм **Маркс**: „Вместо независимого человека, мы находим здесь каждого в состоянии зависимости — крепостных и землевладельцев, вассалов и сеньоров (Lehnsgeber), светских и попов. Личная зависимость характеризует в такой же решающей степени (ebenso sehr) общественные отношения материального производства, как и построенные на нем (другие) сферы жизни" (Kapital B. I, S. 43). Эта характеристика экономики и других „сфер жизни" и есть „стиль" эпохи. Иерархическая зависимость (ранг) в экономике; иерархическая зависимость в других „сферах жизни"; иерархический „стиль" **всей** идеологии. В самом деле, разве мы не видели, что все мышление людей было религиозно? А ведь религия есть такая система мыслей, где все об'ясняется по способу иерархии, **ранга.** Наука проникнута идеей ранга, искусство проникнуто идеей ранга, что находит свое выражение и в его стиле Ранг— это „стиль" **всей** жизни. И в единстве этого стиля и сказывается зависимость „способа представления" (Vorstelungsweise) от „способа производства", „системы идей" от „системы людей", которая в свою очередь определяется „системой вещей", т.-е. общественно-материальными производительными силами. Вот такой стержень стиля, как в данном случае иерархия или ранг, можно назвать **„формирующим принципом общественной жизни"**. Мы видим, что он имеет своей основой **производственные отношения.**

„Введение позитивистского принципа экономии в замок спящей царевны академической науки неизбежно привело бы к разложению буржуазного самосознания“ („Наука в буржуазном обществе“).

Экономический принцип, чрезвычайное **уплотнение и динамизация культуры** идут вместе.

Капитализм же статичен на глиняных догматах своей философии и экономики.

Время ближайших десятилетий — это время нового размещения всей производственной системы культуры, время социальной революции.

Перекройщику мира—пролетариату—предстоят гигантские задачи преодоления **инерции** старой культуры не только в экономике, но и во всех надстройках. Ближайшая эпоха—эпоха **конфликтов**, конфликтов с материалом.

Техническая культура довлеет к организационному переустройству, сдвигая на верхних этажах науки и искусства, обогащая их конструктивизмом.

Организация—„носится в воздухе“. Она приподнято ощущается лучшими умами нашего времени прежде всего, как **политико-социальная** переорганизация мира.

Только через конструктивизм (т.-е. через предварительное овладение всей об'ективно-значимой техникой культуры) мы перешагнем к социализму. Наша эпоха—эпоха необычайного увеличения и усиления значения организационно-технических проблем.

Поистине конструктивизм является в наши дни—„**формирующим принципом общественной жизни**“, стилем нашей эпохи.

У нас, в Советской России он приобретает особо подчеркнутый смысл, как „методология“ всей нашей общественной и культурной жизни, как путь к коммунизму.

Ритм Госплана—это ритм новой культуры. Его черты обнаруживаются теперь в современном искусстве.

Ибо одна из тем ближайших лет революции—**врастание Госплана в искусство и в художественную литературу**.

Москва, март 1925 г.

Если поэта слушает масса — он вождь, но, если она слушает его как вождя — он не поэт.

2

Продукция

2

ИЛЬЯ СЕЛЬВИНСКИЙ

Корнелию Зелинскому

РАПОРТ

Председателю Тройки
Господину Долинину
Ротмистра Браудэ

РАПОРТ:

Приказом коменданта в Кронштадтском Равелине
На четвертом бастионе (юго-запад)
За командованье мной при интервенции Карелии
Белым бронепоездом „Ревун“—
В нòчь нà трѐтье — я бы̀л рàсстрѐлян
И похоронён вò рвý.
Бдя́ чéсть Российского знамени,
Прошу сéй прòсьбѐ вня́ть:
За дрянь работу — солдат шомполами,
Меня ж — дострелять.

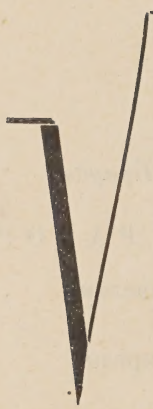
Подпись: *Браудэ*

Деревня Люцерн.

Марта 6-го дня.

Входящий номер и резолюция:
По пункту второму — внять.

Р А П О Р Т



Конструктивная тема „Рапорта“ — дать в насухо выжатой форме — эпопею, если под ней понимать широкую картину борений родов, наций или классов. Широта картины может зависеть не столько от величины окуляра, сколько от перспективы — так морской горизонт ясно виден и в иллюминаторе корабля.

Семантическая тема вещи — конфликт классовых психологий, взятых в разрезе морали: с одной стороны чванное геройство старого крепостника, на зло всему, видящего в красноармейце только русского солдата и в суровой рисовке требующего своей смерти для исправления его плохой работы — и с другой — лишенная всякой сентиментальности четкая деловитость большевика.

Агитацию, как соль, нужно всыпать щепоткой.

КАЗАЧЬЯ ПОХОДНАЯ

Е́хали казà̀ки, да ехалѝ казà̀ки,
Да èхали, казаһа?ки чубы̀ пà губà̀м
Ехали казаки ды на башке? па?пахи
Ды нà̀б'шке папахи че́рез Дòн дà Кубà̀нь.

Скýлы непобрѝеты, между-зубà̀ми у́гли,
П'коленям леѝ? навара̀чивает — Но. Эх.
Кòнскѝе грѝевы ды от крови? па?жухли
Ды плыло сà̀ло от обстре?ла в язвы и гно́й.

Дòбре, лошадѝеха̂, што вышла?ат набѐга̂,
Опалило поры?хом, смердю́чье полыме́.
Тòльк штò там зà̀втря-ды наш жизь?ка?пейка,
Ды не дорубит ша̀шыка́-дохалòпнет пу́лемёт.

Кòни, вы коняэги, винтòвки мѐж ушà̀ми;
Сивою кукушко?й перекликà̀лись подковы́.
По степу барханы, ды на бархан ем?шаны
Ды на емшан „татарыкѝ“ да сѝвà̀й ковы́ль.

Гайда-гайда-гайда-гайда гà̀й да́ларайда̀
Гайдаѝра-гайда́дида гай̀ да̀ лара́. (**Свист**)
По степу барханы, ды на бархан ем?шаны
Ды на емшан „татарыкѝ“ да сѝвà̀й коо?выль.

(„Улялаевщина“ III, 1.)

КАЗАЧЬЯ ПОХОДНАЯ

Наряду с разработкой чисто-ритмических проблем стиха необходимо обратить внимание и на другое его измерение—высоту. Разговорная речь обильна повышением и понижением тона; если эту кривую подчинить закономерности — получится ощущение песни. Первая наметка теории тональности, на которую я, как практик, набрел — сводится к следующему:

а) Вопросительный знак — есть знак повышения тона в тех пунктах разговорной речи, на которых лежит определенный смысловой узел. Если же этот вопросительный знак ставить в местах логически не вопросительных и, если его распределение в ритмическом отрезке регулировать по определенному плану — он сделается знаком чисто-тональным.

б) Ударение также чисто-логический отросток слова (замок и замок). Но если его перенести на неударяемый слог и подчинить ритмическому кадансу — оно также делается тональным значком и дает песню:

Пример: Ехали казаки — да ехалии казакии.

в) Сюда же относится регулирование количества (т-е. силы) этих ударений на одном и нескольких звуках.

Пример: Ай-ди дуди дыди-дуди

Дуди-дыди? — дундаала

(„Цыганская рапсодия“)

г) Песне свойственны придыхания и вставка артикуляционных подзвуков, которые, придавая ей обаяние пошиба — голым стихом не учитывались.

Нужно ввести звук „h“ (латинское придыхательное), и по мере необходимости — глухие гласные между двумя согласными и растяпутую (оттененную) гласную же.

Примеры: 1) Ехали каза—ha?— ки чубы на губам

2) Ночь—чи? Сон''ы. Прох?ладыда.

(„Цыганский вальс на гитаре“)

3) „Скулы непобриеты“
„Добре, лошадиеха“.

Таковы первые примитивы захвата песни средствами разговорной речи. Это выведет орнаментику поэзии из мертвечины пушкинских и лермонтовских „песен“, вправленных в поэму, от которой они отличаются только меньшим количеством стоп и включением или отсечением анакрузы.

ТРОЙКА РАЗНЫХ

(Таборная плясовая)

Раз и дыва́ и, тыри четы́? ты ты́? тыре
Търо́йка да ра̀заны́х ло̀?шидь.
А́х'э йо̀ла ша?раба?н'э йолла
Санный путь ха̀?ро̀?-ший.

Гдѐплете́нь дѐревѐнь — частоколо?м часто̀? ко̀ни
Вы́дасѐдакада́ют из па̀дыко̀в.
„Онегин", „Гнедко" да вороной „Ёшка"
Ды па̀ доро̀жке — ды па́? та́? ко̀й?

Ту́т глу́шь. Туты́ вот
Моя́ кра̀аа̀? ляживѐт
Руки бѐлы
Гу́бы спелы
Груди ма̀са̀ля́нны́я

Жàровóй сáмовáр щѐрится кам? форы̀?кою
В золотых ганё? зыдàх? в темноте́
Хàрашá постѐ?ля лесани̇̀чья
Пух метелицей мятет.

Эх“и рàзы — кòновья
Цыгàн?—ской гъ́лавы
Зàстоя́лися на? морозе
Голуголубые ды го?луби.

Нужно сделать поэзию, как и высшую математику, доступной массам, но не путем из‘ятия ее ценностей, а созданием кадров растолкователей в рабочих клубах и избах-читальнях, т.-е. путем организованного под‘ема культуры.

Когда композитор пишет музыку на слова поэта — получается вещь, носящая имя композитора, т. к. музыка совершенно изменяет природу стиха и оставляет только его грамматику.

В самом деле:

„Гаснут дальней Альпухары
Золотистые края".

Если оставить пока в стороне несвойственные музыке принципы логаэдических систем и для простоты взять старую терминологию стиха и его классическую скандовку, то вышеприведенное двустишие будет обыкновенным четырехстопным хореем, и начертание его выразится в след. записи:

Га́снут / да́льней / А́льпу / ха́ры

Зо́ло / ти́сты / е́ кра / я

У Чайковского же:

Га / снут даль' / ней Аль / пуха / ры

Золоти / стыяа / краяа

У Направника:

Га́снут да́ль / ней А́ль / пуха́ / ры

Золоти / стыяа / края

Таким образом даже на простейшем примере, где рассматривается исключительно ритмика — композитор искалечил поэта.

Поэты делали обратные опыты — писали стихи на определенную мелодию, но при этом неизменно ритмика композитора оставалась нетронутой (Некрасов). Это об'ясняется традицией „строгого стиха", силлабо-тонническая природа которого не разрешала таких экскурсов. **„Тактовик"** (термин А. Квятковского) **конструктивистов дает эту возможность.**

В „Тройке разных" берется за основу мелодия „цыганского яблочка" и варьируется с учетом таборного пошиба. Если бы теперь композитору вздумалось переложить эту вещицу на музыку — в области ритма ему некуда двинуться.

Поэзия ли это? Несомненно, поскольку музыка, написанная на ритмическую тему поэта — все же поэзией не становится.

КАЗНЬ СТЕЦЮРЫ

(Новелла)

А было Стецюре 20 годов,
Он работал борца. У Труцци.
Звался Бовой, весил 6 пудов
И не знал ни журбы, ни грусти.

Но тут революция—наперерез
Цирк подумал да рухнул.
Арбитр с кассой махнул в Бухарест,
Директора взяли „на муху".

Что ж его делать? Пропасть же одну
Некуда парню деться,
День голоднул, другой голоднул
И заделался красногвардейцем.

Канонады снарядов взрывали обрыв.
Контузия резала кожу
Глотая пули с коня комбриг
Щерился вырванной рожей.

Когда ж из под Киева и на Чонгар
Он с пехтурою драпал—
В оскале ботинка гнила нога
И зевала рана по храпу.

Очнулся, сказал по привычке „ура",
Но вокруг лишь степь да небо.

Волчьими сотнями выл буран
И трупами мерз Днепр.

Тут сховал он берданку, в город ушел
Долю шукать у знакомых.
И стал, опушив себе ноги душой,
Курьером у Губисполкоме.

Нигде не видано эдаких ног—
Мозоль да и этот рвенится
Шутка ли: мать, сестрята, сынок—
Шесть едоков иждивенцев.

Но раз призывает Стецюру власть
В кожаной куртке, статный:
—„Товарищ. К сожалению я увольняю вас
В силу сокращения штатов.

В будущем конечно—вот вам рука
Когда станет всего у нас вдоволь
Вы будете сыты, обуты—а пока
Увольняются даже вдовы“.

Так сказал ему кожаный зав
Достав из портфеля завтрак.
Понесло Стецюру тогда на низа
Страшным словом „завтра“.

Обивал порог—только всюду удар
Никак не может он спеться
Под самым носом на Бирже Труда
Хватали места спецы.

Тогда по Херсонщине гайда Бова
Перехрестився, заплакал.—
Сотню шашек завербовал
И всех посадил на конь.

Соловийская свищь: „Эгей не робей“.
И под пляской в бок перед бандой
Яровой ржой запевал жеребец
И чекиста за ноги валандал.

За ним пулеметною саранчей
На тачанках шпана орала
Сзади в кряках, дыша горячо
Село набекрень пылало.

И где не пройдут—комиссаров на „кик“
А на шею тугое монисто
С плакатом: „Да здравствуют большевики
Долой нехай коммунистов“.

Ой-же-ж время. Гудел гай,
Плавая трупной грязью
Стецюра летал и жег буга
И полгода с коня не слазил.

Но раз из Москвы в перепрыге пуль
В международном экспрессе
Прибыл в Отдел комиссар ГПУ
И потребовал — репрессий.

Уисполком возразил: „Хорошо—
На вас вон бриджи да свитер
А тут поневоле попрешь на рожон
Ежели в брюхе вітер“.

Предисполком по болезни был снят
И уволен в бессрочный отпуск;
С озер Бычиха и Вересня
Двинулся конный корпус;

В лесу и болоте пять батарей
Телефонная звень по плану,

В срочном порядке встал на горе
Ангар для аэроплана;

И командиры, считая рвы
Зубрили статьи диспозиций...
Стрибожий вітер дул ковыль
В стэпу кувалы зегзицы.

На заре, в купэ, через чащу и снега,
Комиссар операцией гордый,
Протирая окисший от газов ноган,
Мчал получать орден.

А ночью в лесу, а уж как пала тень
В листве, лисьей, каурой
Казнен по семьсят шестой статье
Душегубец лютый Стецюра.

Стих должен бить прозу на ее территории.

КАЗНЬ СТЕЦЮРЫ

Тема новеллы — судьба ушибленного железной необходимостью революции деклассированного „промежуточника“ (у меня бывш. борца).

Локализовав изображение революционной обстановки в мелко-буржуазном представлении Стецюры, я для заострения сюжетного нерва перекрещивал ходы Стецюры ходами других персонажей, которые однако попадая в поле магистральной линии—принимали воспаленный оттенок. Например: ничего специфического нет в том, что завздующий вынимает из портфеля завтрак, или что комиссар после удачной ликвидации банды возвращается в центр, мечтая об ордене Красного Знамени,— но встречаясь на путях метаний загнанного Стецюры, эти детали сытости и честолюбия вызывают болезненное раздражение.

Однако напряженный темп новеллы, в сочетании с тем, что отправная точка рассказа — Стецюра и его интересы — заставили меня задуматься: не сделал ли я ошибки, закончив новеллу на постановке социальной проблемы и не следует ли наметить революционную перспективу. Тогда исключительно в целях эксперимента, была приделана следующая концовка, носящая характер „сведения на-нет“.

И в ту минуту когда ему смерть
Ввинтила тупое рыльце
Над абажуром от отчетов и смет
Очнулся кожаный рыцарь.
Синим очерчен „Отдел Суда“—
Заметка „Фронт бандитизма“.
—„Бедный Стецюра... Он думал чудак,
Что все это, верно, каприз мой“.

И вспомнил губу и жестокий лоб,
Освистанный саблей навкось.
Он встал у окна, где восход и лавки
И отблеск лампы — и вот на стекло
Как в мыльный пузырь наливалась заря
Сальная ресница и коготь битвы;*)
Из дырьей глазницы ручьями заряд
Сочился торопясь в небритве.

И водяная живопись бандитской башки
Мерцала сквозь вывеску чайной.
И в заве гнусавили угличьи божки
И нервы ныли отчаянно.

Но морщина, зарывшаяся блуждать,
Вспомнила линию центра —
И в тот же день был урезан штат
Еще на 20 процентов

*) Рубец на лбу.

(ОКОНЧАНИЕ)

Итак, что же получилось? Голая боль вопроса не утолена оправдательной приставкой и получается ощущение острой постановки проблемы, с одной стороны, и казенного стремления замазать ее, с другой, т.-е. ситуация по существу грубо бюрократическая.

Таким образом мы имеем конфликт конструкции: постановки вопроса и его разрешения (либо оправдания).

Из приведенного примера делаем вывод: сплавка этих элементов в поэзии мыслима только тогда, когда самый вопрос носит служебный характер и центр тяжести лежит на „разрешении", в противном случае вещь неизбежно расслоится на две новеллы, из которых одна будет основной, а другая приклеенной.

ТРЯПНОЙ КОРОЛЬ

(Новелла)

Господин в корректной шубе в золотых зубах с сигарой
Вышел из автомобиля и вошел в вестибюль.
Мажордом секретарю позвонил из бенуара:

—„Алло! Министр финансов — Гулльд".

Кабинет, обтянутый белым медведем.
Левой бровью усмехаясь хитро,
Паршивенький старушек — браунингом взведен
Над индексом падения австрийских крон.

Министр вошел стараясь быть развязным:
—„Мои комплименты. Я к Вам на-пять минут.
Давайте условимся не тратить фраз нам
И закончим дело сейчас же, вот тут.
Memento patria! Если вы — янки,
Во имя Штатов — без блефа и пьявк:
Фабрика штампа государственного знака
Нуждается в 1.000 тонн тряпья.

Литера „А". Из районов клана,
Пропущенная через „грохот" и пар,
В марте тряпка франко-бипланом
Входит под крышу в Северный Парк.
„В". Номенклатура: холщевка-прима
Непрелая,-горелая, без перьев и ржи.
Примечание 1-е: процент на примесь.
Примечанье 2-е: допускается жир.

„С“. Расчет: 50 аванса
И контр-дубликатный аккредитив.
„Д“. Залог: на предмет гарантий
Вручаются акции треста Т.И.В.С.Т.
О ценах и прочем звонить на неделе.
Абзац. Примите уверенья.
Гульд!

—„Но, послушайте, министр — тут же всюду картели есть.
А я — я могу только то, что могу.
Правда, там первейшие мошенники Нью-Йорка:
Они мне раз подсунули 15.000 мест,
Но только не индейской, а бруклинской сборки,
И я насилу подкинул их в Бумажный Трест.
Но впрочем, вот что: обратитесь в „Кампаниа“,
Хотя я вам советовать туда не берусь:
У них милая привычка — до отправки, без паники
Заготовлять акты... на пропавший груз.
Но есть еще имена в „Биржевом Клубе“,
Вот хотя бы фирма „Перси А. Вайт“:
Через месяц спекульнув на кокаине и республике
Вернут вам честным образом весь ваш аванс.
А то еще вот этот вот, как его там... мистер..
Мистер Пэдж, или нет кажется — Пудж“...

„Зз-ззт“ — зазудел министр
Отдирая крылышко от клейких пут.
И пират, оплывая опухшей печенью,
В подагре разлапывая ноги гусем,
Подошел к министру и сказал ему:
„Дуся,
Все же-ж равно же-ж вам делать нечего.
Все эти директора — мошенники Зинг-Зинга,
У них же с чужими вензелями сервиз;
Их Америка — сенсация, дешовочка, бензин, гам —
Эту американку обыграешь в вист;
Но я, от которого материки зависят,
Не дам вам ни тряпочки, ни нитки — ни фига:

Вы будете себе размалевывать эмиссии,
А золото лить на пушки и газ?
Вы будете в дымьё войны продукцию вбабахивать,
Но не давать подняться территориям сырья,
А там, через год-другой, лопаться под крахами —
Все это прекрасно, но при чем, сэр, я?
Мне лично для создания рынков тряпья
Нужна цивилизация варварских колоний:
Коль скоро дикарь безграмотен и пьян,
Его к потреблению бумаги и не клонит.
Но для цивилизации — ему нужны средства,
Т.-е. открывается рынок для ссуд.
И ясно, что я, как доброе сердце,
Все свои сокровища туда и понесу.
Согласитесь, Генри,— это все евангелично:
Культуру колониям!! без всяких рацей!!
(Стоит ли в боях отбить какие-нибудь тысячи
Если можно ростовщичеством трилльон как процент)

Гулльд (с жестом): „Наша промышленность
Согласно статистике прущая ровней
Вынуждена силой за рубеж громиться,
Чтобы тромбы фабрикатов рассосать во вне.
Пекин и Москва, даже Бирма и Бриндизи там,
Мигом индустрируются. Ergo — вопрос:
Как же мы выйдем из промышленного кризиса
Если их продукция насытит спрос?
Отсюда метод: Америка кроет
Базары и рынки своею кухней,
Пока трехбашенный наш дредноут
Будет блокировать горло бухты.
А параллельно всеми путями
Жать их культуру, бряцая громче
Чтоб эти всемирные таитяне
Видели в нас полубога. Я кончил“.

—„Цыпочка, послушайте: на что мне эта лекция?
Какое мне дело до ваших фабрик?
Деньги! Деньги!! Куда мне с ними деться?
Они же меня прямо-таки хватают за жабры!
Теперь, когда в кассах моих россыпь Эль-Дорадо —
Первое дело это ссудный капитал,
К чорту блокады фабрикантам на радость
И все что ты мне тут сейчас налепетал.
Кончено! Мы выросли из этой политики!
Ура С.С.С.Р., где мои пенни в рост!!
А ваши фабриканты — это ж мои разорители,
Это ж моя печень и мой невроз".

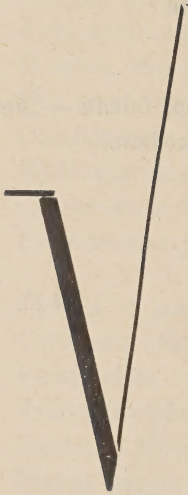
Господин, как был, без шубы, без цилиндра, ботик —„нетто"
Выхлопнул из вестибюля и пальнул в автомобиль.

Король мажордому позвонил из кабинета:
„Он еще вернется — подождите его, Билль".

1923.

Я лично очень хочу писать языком понятным для масс, но как быть, если мой герой воспитан на иностранцах.

ТРЯПНОЙ КОРОЛЬ



Смысловая тема новеллы — одно из внутренних противоречий капиталистического строя: глухая борьба промышленного капитала с ссудным. Так наз. финансовый капитал, объединяющий оба эти вида, не всегда оказывается в силах справиться со своей задачей, особенно в вопросах внешней политики. В анекдоте новеллы как раз и затронут момент разнобойного отношения капиталистов к колониям: если промышленный капитал заинтересован в том, чтобы путем отказа им в займе сделать из них потребителя, то ссудный, наоборот, видит для себя выгоду в производственном росте сырьевых стран, т. к. в этом случае они смогут явиться местом выгодного помещения свободных капиталов.

На ряду с этим в новелле даны намеки еще более тонких расслоений капитализма, именно почти неосязаемая вражда между интересами сырья и золота в сфере одного и того же хозяйства.

Техническая тема: политико-экономическая канва, коммерческий жаргон и интонационный перебой диалога.

Б. Я. Абарбарчук-Сельвинской

УЛЯЛАЕВЩИНА

(Роман)

Глава 5-я

1. Вдруг загудели сонные шпалы,
Дзызыкнул по рельсам гул хоровой,
Поршнями и шатунами вышипая шпарит,
Стрельчато буксуя сиплый паровоз.

2. В остром воздухе голубовато-серый
Над колоколами чугунных котлов,
Над красными теплухами и бочками цистерн
Нервно варился картавый клокт.

3. —„Аллюр!“ Верхами узду через ров кинь,
А там по ростоши, где снег хоть и смерз;
На скаку разлетелись чернодубки, махновки,
Заячьи наушники с разнузданной тесьмой.

4. Шибающая в нос улялаевская ругань
Морозом и скачкой в удар разжена
Прыгала в печенки-селезенки и по кругу
В бога, божиху и боженят.

5. Первые, спе́шась — в зубы нагайку,
Выскубив усищ лебединое перо,
Шашками вывинтили на раз'езде гайки
Подняли и грохнули рельс поперек.

6. Паровоз поперхнулся. Бандитский хаос
Лошадьми в заезд. Враз.

Промышленник выскочил на вестингауз
Крича, что он за советскую власть.

7. Машинист с молочными глазами от испуга
Не знал — сказать „товарищи“ или „господа“,
Но все же об'яснял, что в цистернах уголь,
А нефть в вагонах; только путался в пудах.

8. Обер-кондуктор поймал себя на том,
Что забыл свое имя, но вспомнил: „Б. Боев“.
А с ним и этажерку, чеховский том,
Муху, раздавленную на обоях;

9. Пунцовый макет над лампой, женой
Сшитый из тюля, чтоб было красиво —
А тут — степуга, ветра, „они“ — божемóй,
Какая неуютная наша Россия.

10. Но смазчик крикнул: „Эй вы там, а ну-кося
Скоро ль расстрел-то. А то до утра
Надо б еще перестукать буксы
Да подвинтить кой-где буфера“.

11. Смазчик. Здорово. Сердце пружит —
Всем стало весело, вкусно и тесно.
Есть ребята, с которыми жить
И погибать бывает чудесно...

12. Но Улялаев, обжимая ребра
Бронзовой лошади, щурил за Чаган;
Потом заховал в кобуру ноган,
Махнул хвостом и тронулся: „Добре“.

13. К вечеру с белым флагом смазчик,
Обер-кондуктор и спекулянт
Шли через мост на казачьи поля
И хором молились: „Господи, аще“...

14. Хотя каждой Думе отпущен талан спать,
Но тут неудобно: исключительные дни;
Дело такое: специально для них
Прибыл от Деникина угольный транспорт.

15. Но совершенно неожиданно появилась банда,
Которая заняла чаганский мост —
Она пропустила бы, если бы дан бы
Куш эдак золотых в сто.

16. Что ж. Делать нечего — карманы таращась
Заплакали царенками в кожаный рыкун
И опять с белой тряпочкой через реку
Поджимая коленки ступало „Аще“.

17. Улялаев сунул мешок за пояс,
На тендере в уголь загруз кочегар —
И четкой чечеткой через Чаган
Вкрадчиво накачивая закачал поезд.

18. Шарики, пузырики, бульбочки паров,
Мàховикú и́ кривошúпы
Обожрали путь, и в сифонном шипе
Состав влетел на перрон.

19. Еще кокались об воздух голубые яйца,
Еще тормаз и колеса тянули „si“,
Но теплухи в бабáх распахнулись — и
Черные от сажи айда улялайцы.

20. Дым пальнул музыкальным гамом
Пулеметы поливали. Конница в облет.
Тройки воздух пеня ногами
Жженными копытами шипели об лед.

21. Дюймовка разразилась — и над городом гром-бух!
Сабли — турецкой луны ясней,

Срубленные пальцы ощупывали снег
Головы прыгали, дымясь, как бомбы.

22. Лужами мерзла лиловая кровь,
Оползая на снегу географической картой.
Весело скакал и звенел погром.
К вечеру стихло. Второе марта.

23. У здания театра афиша: борцы,
Водевиль „Вот так муж“ с участием Ауэр,
А над ним на казацкой пике траур —
Череп и скрещенные берцы.

24. Там штаб. Двери ударятся.
Выклик: Ермак, Байгузин, Коньков
И паром дымясь, всю ночь ординарцы
Пускали своих мохнатых коньков.

25. И вот из тьмы гундосый квак,
Желтый фонарь, голубая шина —
И плавно подкатывается машина
С маркой на кузове: „Бенц-Москва“.

26. И штарчешки шаря галошей крыло,
Сам Махорин в шобачьей шубе
Подбирает шкилет, и бандит трегубый
Из кузова прыгает чубом на лоб.

27. За ним багровеющий „Мерседес“
С цилиндром кареты, лоснящимся нагло,
И лихой казачина с шашкой наголо
Купэ раскрывает: “Пожалуйте — здесь“.

28. Дальше пошла вереница саней
И всюду под саблей быстроглазой и голой
Шинель николаевская, красный околыш,
Тонкая поддевка, песцовый снег.

29. И пока партер расцветал в нарядах,
Где щурился князь, моргал иерей —
Стены выстраивались в часовых нарядах
С пулеметами с галерей.

30. Занавес вздул свои облака.
И в путанице декораций и падуг,
Где мокрой краской капал плакат:
„Собственность — кража". „Анархия — порядок",

31. Из-за черного бархата, где череп и кости,
Из пахнового гнездовья бандитских вождей
В шапке, винтовке, нагане и кольте
Вышел теоретик анархизма — Штейн.

32. Щегольская романовка, на голенях бурки,
Каких однако не носят на востоке,
Торжественное „я" отаращенных буркул
И от лапок пенснэ отеки:

33. —„Граждане. Россия — страна хлебороба.
Из них теперь 70% таких,
У которых при лошадности своя корова,
Своя десятинка, свои катки.

34. Значит в России средний крестьянин
Есть статистически „средний человек".
Какой же нам смысл в дворянской главе,
Куда ж нас буржуй и партиец тянут?

35. В довоенное время 70 дворянств,
Считая Прибалтику, Крым и Польшу,
Обладали землею вчетверо большей
Чем 100.000.000 крестьян. Это раз.

36. Что же они делали? Дабы не хлопотать
Сдавали кому-придется под ренту.

Приблизительно 72%
Этой зомли захватил капитал.

37. А у буржуя табак не окурок —
Выписав разные „Люкс“ или „Дукс“
Он по натянутой батрацкой шкуре
Отбарабанивал прибавочный продукт.

38. Далее, в силу поддержки властья,
Аграрных культур, мельораций и прочего
Он разорял уже мелких крестьян
И также делал из них рабочих.

39. Но этого мало: русская рожь
Начинает искать заграничные рынки,
А там, как известно, народец прыткий
И над биржей так и зудит мошкарой.

40. Ну, тут конкуренция, ажиотаж,
Гусиный шаг на военный затылок
И пожалуйте бриться: Афонька наш
Удобряет землю в братских могилах.

41. Однако русский мужик — середняк,
Который живет натуральным хозяйством
Ему ни кулак, ни бедняк не родня,
Он землю свою ни за что не отдаст вам.

42. Что ему рынок? Свое молоко,
Значит и масло и сыр и сметана,
Своя хатенка да белая Таня,
Своя сошенка, да белый конь.

43. Сам себе пан. На мозолях барствуй,
Знай себе распахивай какой-нибудь разлог.
Но вот тут-то и загвоздка: во-первых налог,
Во-вторых — солдатчина. Как же-с: государство.

44. Но что ж это за штука государство? Пузырь
Распухший из патриархального быта
И пользуясь тем, что свобода забыта
Ее раздувают попы да тузы.

45. Но если государство — господский туман
Так надо же избавиться от этой петли:
Вспомним хоть Гегеля: „Выводы ума
Не зависят от того, хочу ли я, нет ли“.

46. С другой стороны коммунисты. Ну-да,
Братство, равенство. Что возразишь им?
Но мы задыхаемся, мы еле дышим —
То же дворянство, тот же удав.

47. Практика жизни и теория у них
Как хлебный козел и созвездный овен.
Маркс, Кампанелла, Фурье или Оуэн
Блестящие фантасты, но не больше, ни-ни.

48. Нет. Коллектив это дутая бронь,
Под которым прячутся авантюрист и лодырь,
Трудящимся же массам это только одурь,
Как и религия, как серебро.

49. Мы, анархисты, подняли стяг,
Стяг беспощадной борьбы с держимордой,
За личность, за святость ее, ее гордость,
Во имя и хищников и растяп.

50. Мы не позволим солдафонским коленям
Зажав нашу душу — ее кудри остричь —
Все равно из Третьего ль они Отделения
Или из Особого Отдела 3.

51. Итак, резюмирую: я призываю
Каждого выбрать — свобода иль закон.

Надеюсь, что я среди казаков.
Граждане — слово за вами".

52. Серга, то вполне музыкально зевая,
А то в рассуждении ногти грызя —
Рванулся, услыша —„слово за вами":
—„Слово туварышшу Дылду. (Ты сядь)".

53. И вот вышел Дылда. Голый как язык.
Если даже мама родила его в сорочке
То и эту сорочку он стянул. Короче
На нем были только одни усы.

54. Но он не дрефил. Наоборот,
Стоял себе и дул в пупурыжки по коже
Пока от хиха и хоха корежился
Этот непривычный к ощущениям народ.

55. —„Граждане. Ваша нация дюже резвá.
Но плакать про это вы вполне достойны:
Вот видите, как ходют богоносные воины
Каждодневно умирающие через вас.

56. Теперьча значит наш анархицкий сход,
Который есть за вас в боях закаленный
Вынес: просить от вас миллиона,
А то очень масса пойдет в расход".

57. Партер покрыт. Кабарэтный смех
Зацепился за глотку и полез обратно.
Как? Миллион? Да в своем ли он уме!
Сколько же это на брата?

58. Но Гай уже не слушал. Он вышел на воздух
Но сзади наползала все выше тень.
—„Хе-хе. Ваша мнение: не парни, а гвозди"
Гай обернулся: „Это вы, Штейн"?

59. —„Я. Пойдемте, так сказать, в таверну
Пропустим рюмаху, а потом и закусон".
И Штейн зашагал геометрически верно
Как человек планирующий пищу и сон.

60. И циркуль этих размеренных бурок,
А с другой стороны его лоскутная речь
Под черепом Гая в какой-то норе
Классифицировалась из сумбура.

61. Пивная лужа лошадиной мочи,
Зеленая вывеска — омар во фраке:
Трактир „Растабаровка". —„Мальчик! Очисть.
Пиво, моченый горох и раки".

62. Острой бородки гофрированный каракуль
Смех через ноздри при сжатых губах:
„Мальчик. Скоро там? Я просил раки.
(Не люблю России — тупа)".

63. У Гая была ищейская снасть —
Он следил за его разговорной манерой:
—„Ого, очевидно скоро весна
Если даже распускаются почки в мадере".

64. Отбросил меню, повернулся и встал
Разглядывать стенные размалевы для потехи:
—„Западная живопись изрядно пуста,
Но обожаю ее как техник.

65. Сравните японца: арбуз, как арбуз,
Петушьи гребни и пузырьки морозца
Но рядом гейша — вот эдакой бюст
Сама ж лилипутного роста.

66. Варвары — ну, и метод такой.
Другое дело Сезанн, барбизонцы:

Они — композиция, план, протокол,
У них на каркасе солнце.

67. А тут полюбуйтесь: ведь здесь наши судьбы —
Тыква, банан и... зеленый лук.
Эх, взять бы этот лук, тетиву натянуть бы
Да в мазилку — чу-чу! Свинопасом на луг!

68. А с поэзией лучше? У Эдгара По,
Который, я подчеркиваю, Пушкину был сверстник,
Стихи наплывают по каплям в перстни,
И россыпь акростихов гнездится между пор.

69. Возьмите Вийона: баллады своих оргий
Он строил транспортиром — не на глаз, а на градус;
Возьмите Маллармэ, с его манерой радуг,
Где „счастье“ одновременно расцвечено и в „горе“.

70. А мы. Что у нас. Беспризорный Есенин,
Где „вяз присел пред костром зари“?
Да ведь это же Япония, как я говорил —
Огромный закат да под лиственной сенью?..

71. Вы скажете случайность. Но нет — я берусь
Доказать, что Пегас без хлыста обнаглел,
Например: „сторожит — голубую Русь
Черный клён на одной ноге“.

72. А где же другая? Утолите мои нервы.
Иль от этой ловкости надевать мне панцырь?
Вы себе представили всю грациозность дерева,
Которое балетно стоит на пуанте“.

73. —„Видите ли, Штейн, я не так закален,
Но вы-то как сказали бы — любопытно право“.
— „Мастер бы сказал — „одноногий клен“
И разом вогнал бы образ в оправу“.

74. — „Простите минутку: а скажите-ка вы:
„Медведь ковыляет“ это грамотно?“—„Что же.
„Ковылять“ глагол от слова „ковыль“,
Значит белый медведь ковылять не может“.

75. Гай его пальцы на пальцы вздел:
„Бросимте все эти стихи —
Слушайте, Штейн, что вы делаете здесь.
Никогда не поверю, что вы анархист.

76. Эта точная поступь, этот точный словарь,
Любовь компановки, неприязнь к стихии
Самая манера расцвечивать слова —
Да разве в шпане такие?

77. Наконец, этот шахматный ход на трибуне.
Критика урывками из Маркса. А дальше.
Где постулат? Его нет и не будет
Вместо него истерика с фальшью.

78. В пулеметном порядке начали браться
Говард и Штирнер и тут же Прудон
Жалко Толстого забыли. При том
Из Руссо передержка (Вы помните — братство).

79. Наконец, ваши цифры. Пф!-хо-хо.
Семьдесят, семьдесят паки и паки.
В Талмуде есть пословица. „Семь это враки“.
Но это не безграмотность. Повторяю: ход.

80. Кто ж вы? По размаху — вы не меньшевик
Для него вы, кроме того, слишком рафинированы
Что же до эс-эра, то и тут, увы.—
Вы не любите России — значит вырваны.

81. И все же в нас напичкано того и того —
Вы эс-эр в меньшевизме и меньшевик в эсэрстве;

Типичный петербуржец, чопорно-дерзкий
С гипертрофированной головой.

82. Мне так и чудится: àнглийский кèпи,
Ваш прорезиненный макинтош
И в серых губах папироса — „скепсис“
Приподнятая бровь и дежурное „Не то“.

83. И вы-вы сильны. Нет, больше — могучи
Этой вечной усмешкой бритого сатира
Над всем, кто увлекает, зовет и учит
Святой банальности о счастии мира“.

84. Штейн поднял палец: „Спокойно, сэр,
Кружечку пива. (Не мочите мизинца),
Итак, дорогой Пинкертон, мой принцип
Не отпираться: да, я эс-эр.

85. Конечно, не такой, как Сазонов или Ропшин,
Я более рассчетлив, если хотите — низмен,
Но все же я эс-эр, так, говоря в общем:
Конечно, с оговорками и с ревизионизмом.

86. Но отдавая должное Вашей хирургии,
Точной до секунды, как хронометр Бурэ,
Все же замечу — это другие,
А я — до последней кровинки борец.

87. Ведь большевики захватчики власти
И нужно мутить и мутить народ,
Пока наши люди кого следует наластят
И на западе вопрос хорошенько нарвет.

88. А там оккупация. Серый террор.
Какая-нибудь Дума, как венец революций;
Но до этого времени народная прорвь
Ни в коем случае не должна затянуться.

89. Рабочий с'агитирован. Интеллигент-пустяк
Нужно помнить, что такое Россия
Мы ориентируемся на крестьян
И будем будировать и трясти их.

90. Теперь по вопросу дня: как.
Партия наша переживает кризис.
Мелкого хозяйчика и средняка
Приманишь только на анархизм.

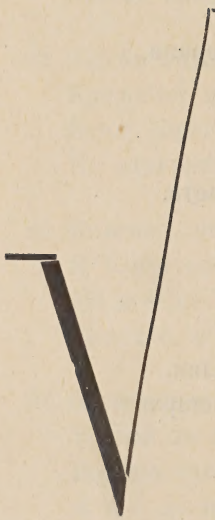
91. Зато это средство — вернее смерти,
Что ни час — то новый аршин.
Вот вам проект политической коммерции,
Которая в будущем даст барыши.

92. Да, виноват. Я болтаю, как гусь,
А вы, небось, сидите да на ус мотаете.
Кто вы. И если узнать я могу-с,
Я распускаюсь в ухо. Катайте".

93. В памяти чекиста вздулся архив,
Но Гай не тронул его сонной идиллии,
— „До сих пор я, видите ли, был анархист
Но вы меня, кажется, разубедили".

Уральск IV 1924.
Тверь X 1924.

УЛЯЛАЕВЩИНА, V гл.



Оздоровление поэзии — в инфляции методов прозы как художественной, так и публицистической и научной. В этой плоскости лежит конструктивная тема „Улялаевщины". Семантическая тема ее: распутыванье узла социально-политических взаимоотношений классов и общественных слоев в эпоху гражданских войн 1917—21 г. г.

Фабула: история одного из разветвлений русского анархизма этого периода.

Магистральная новелла: любовь Улялаева и Таты.

V глава — первое в романе вскрытие противоречия интересов разнородных слоев, выступающих под общим знаменем анархии. Конструктивный „секрет" этой главы — в речи Штейна (теза), в анализе ее Гаем (антитеза) и в заключительном слове Штейна (синтез). Этой триадой глава отвечает на задание, утвержденное в первом абзаце.

Метрика V главы (как и всей „Улялаевщины"), носящая у конструктивистов спорное название „тактовика", теоретически находится в стадии разработки.

ЛЫЖНЫЙ ПРОБЕГ

(Декламационное стихотворение для баритона.)

2

α (⌣) (⌣)
Снеега глубоки...
α (⌣)
по сугробам волоки
β
лыжи лыжи лыжи лыжи
γ (⌣⌣⌣⌣)
— О-о-о-ой!..
α (⌣)
На неебе синь и хмурь,..
β (⌣)
а снега — глаза зажмурь
γ
светят светят светят светят
△ (⌣⌣⌣⌣)
— О-о-о-ой!
α (⌣)
Лыжи — вострая сажень,..
α (⌣)
нет ни хат ни деревень —
β γ β
только глухо глухо глухо глухо...
γ (⌣)
— О-о-о-ой!

Под снегаами тропииночка — где ж оона?

А ночами хрусталями — паает луна...

Нам не еесть, нее спать: — на Сееевер(ы) путь,...

Далеки места а на плеечии пуд.

Только б не звониили нам(ы) колокол(н)ицы,

только б не пугаал нас беелыый смех!..

Девочки снегур(ы)ки глаз(ы)ками колются,

4 заайчики моолются, плаачиит снег...

— Нагоня-а-а-а-ай! — — — — — — — а котоорыый час?!

— Не зева-а-а-а-а-й — — — — — — — открываааай компас!

Стрелка как белка шшихх! хвостом:—

!НОРД!

Сказ(ы)кины лас(ы)ки — хватит стой! —

!СПОРТ!

Вньманье — Рьбята в ряд

сил зъряд нъпружим туже!

2 Рваная спеши, заря,

нам в избе сготовить ужин!

Мускул креепнет в игре:

(⌣) (⌣)
труд будет леегче,
(⌣) (⌣)
Лыжник ты в сентябре,
(⌣) (⌣)
2 в марте — развеедчик.
γ (⌣) α (⌣)
Уп — пашòл!! Д'нип — пашол!
γ (⌣) α (⌣)
Д'уп — пашòл!! Д'нип — пашол!
α (3|4)
Д'уп(ы) — уп(ы)! уп(ы) — уп(ы)! уп(ы)!

(⌣) (⌣) (⌣)
Глубоки снеега д'ночи сеевернаи
(⌣) (⌣) (⌣)
веселеей нога! д'изо всеей рвааньй!
(⌣) (⌣) (⌣)
По снегам, по звездам, д(ы) по наашеему —
(⌣)
крепко выпечены мы ды крепко кваашеены!
(⌣) (⌣) (⌣)
4 Нас не тиф не мороз на фронтах скоовал,
(⌣) (⌣)
а одна сторона пролетар(ы)скаая!
(⌣) (⌣⌣⌣)
Шире раздаваайся вязаная грýдь
(⌣) (⌣) (⌣⌣) (⌣⌣⌣)
Ежели отдых — даешь игру!
(⌣) (⌣⌣⌣)
Ежели играà, так чтобы паар(ы) в(а)лил!
(⌣) (⌣) (⌣⌣)
маало-ли? стáртов мы вспааррыв(а)ли.!!!

ДЕКЛАМАЦИОННЫЙ (упрощенный)

Все стихотворение имеет неотъемлемыми элементами ритм и интонацию, должно восприниматься с голоса, а не с бумаги. Удвоенные согласные произносятся как долгие, продолжительность их в два раза больше, чем обыкновенных. Значки (⏑) (⏑⏑) и т. д. показывают паузы, по продолжительности равные одной, двум и т. д. гласным. Буквы в скобках произносятся как „призвуки“, равные по долготе одной гласной, менее ясно. Цифры „2“ и „4“ говорят, что „строка“ (стих) читается на счет раз — два или раз — два — три — четыре, при чем на каждый удар приходится всегда по 4 слога. Вопрос (?) над гласной показывает повышение голоса, а буквы α, β, γ разные степени высоты тона от низкого до высокого, значок ╲ ╲ или ╱ — куда идет голос при чтении строки—вниз или вверх. Строки без α β и пр. читаются на обыкновенном голосе. Ударения ‴, ″, ′, идут от сильного к слабому. Экспрессивная кривая идет спокойно до смыслового перелома стихотворения на слове „компас“ (стр. 21), здесь она резко повышается и идет вверх до конца.

СЕМАНТИЧЕСКИЙ

Стихотворение фиксирует определенный отрезок времени, напр., с 5-ти до 7-ми часов вечера. Главное событие в этом отрезке — победа организованной воли (посредством инструмента — компаса) над сказкой (ст. 14—20) и дезорганизующей сознание безграничной дикостью нашей страны. Соответственно этому заданию вещь распадается на две части „до компаса“ и после. Стих „стрелка, как белка“ — есть переходный, сводящий две части в точку компасного циферблата (белка, стрелка). Команда „Внимание“ предшествует в гимнастике, (а здесь речь идет о военном спорте) всякой другой команде — локальный прием. Независимо от отрезка реального времени стихотворение можно рассматривать как проэкцию диалектического развертывания организующего напора культуры.

ТОПЧУК

I

Нужен мне кто-нибудь, о ком позаботиться,
кому заработать трудом деньгу.
Работы-то много, а вот безработицу
сердца-непоседы избыть не могу.

Бывало часами на площади стаивал:
вот-вот увижу...—Нет, не видать!
Проходили женщины парно и стаями —
всякой шпане, а не мне благодать.

Губы понамазаны красными чернилами,
брови как подпись директора треста...
— Кто ж их зовет, товарищи, милыми?
Разве допустима подобная невеста?

На смех рабочим, взрослым и ребятам
В дождик пудра по морде течет...
Глаза — две чернильницы: тушь разведена там:
Что ж добро —
макай перо —
пиши портнихе счет!

В юбке в трубку ноги подытожены:
за́ трамваем прыгает — ну ну ну!
— это и в Персии, пожалуй, не положено,
чтобы стреноживать дочь или жену...

А, когда одна в пальтище барашковом
глазом мазнув, шепнула — „постой“,
— я не стерпел, промокнул промакашкою
всякую любовь, и пошел домой.

II

Какая же такая нужна,
чтоб была настоящая жена?

— Виноват, гражданин, я занят,
ваш вопрос неуместен.
Да, да — не крутите глазами:
вы не в пивной, а в тресте.

Слышите, вот —
звонит телефон.
Я — счетовод,
бухгалтер он,
машинистка она...
причем тут жена?

— Товарищ Топчук, Стошеину
стучите бумажку опять:
„В ответ на ваше отношение
87-05“...
Товарищ Топчук — машинистка.
Пробор у нее а́бсолютен.
Лоб начесами стиснут.
Брови — итог минуте.
Загорела при помощи Крыма.
Губы в воронку в работе.
Гроссбухи глазищ прикрыла:
пусть ундервуд пулемётит.
— Что ж задумались, тов. счетовод?
Это все еще не значит ничего.

Перед вами дел и книжечек Монбланс-с,
и далеко не закончен годовой баланс?!

Итак:
во первых надо учесть,
какое количество ситца
на складах в наличности есть,
и какое должно получиться;
во-вторых — нельзя отвлекаться —
передышек не терпят счеты,—
поэтому: белые пальцы
на черных клавишах — к чорту;
в-третьих — счета „Пенько-джута"
не вписаны в мéмориáл;..
итак, за 15 брутто
от „Пенько-Топчук"...
— Наврал!

— „Пéнько-Топчук" или „Пéнько-Джут"?
Кто́ же не зна́ет: ошибки жгут
жарче горячего чая! —
Ишь ведь пакость какая!

(В бухгалтерском деле описка
хуже чем в брюках дыра.
А тут ведь —
фамилья машинистки,
товарищи бухгалтера!..)

Счистить нельзя
и вырвать нельзя,..
надо перечеркнуть?..
Значит: прочтет какой-нибудь зав,
зам который-нибудь...

—„Узнали заказ намечен
телеграфьте за́чем отсрочка

председатель правления Печин
секретарь Паранайтис (точка)".

— Посре́дством па́льцев на́до взя́ть
себя за волосья, товарищ,
и: методически де́ргая, ждать,
когда любовь переваришь.
Ибо, даже для твердых лбов
ясно, что эта глава про любовь.

III

Про город расскажем просто.
Из стола вынимаем коробки:
в одной перьевая россыпь,
в другой грохочутся клопки.
— Как будто бы мы не знаем,
каков городской пейзаж?:
коробки, где буквы с краю,
кладутся в нижний этаж.
(Сверху — хоть десять.
Но рядом — и два
Это для смеси,
чтобы — Москва).
Потом, развернув углами
очкастые тресты и банки,
печатью памятник давим
на свежем асфальтном бланке.
Открываем широким проспектом
подробный проспект торговли
(и тут же сквер или сектор
для проститучьей ловли).
Чернильницы с медными крышками
из лабаза купчины Метрышкина

— вот и церква — золотые купола
(а мужиченке д'ни двора д'ни кола)
После пойдем перекрестки крыть
сетью трамвайной и ламповой...
— Что вы говорите? Уж крыши мокры,
и дождь начинает накрапывать?

Значит в самую точку попали.
— Эй, коммунальник, даешь трамвай!
Вон из парка сыпятся по парке да по паре,
кузовом блести да перезва-ни-вай!

Небо у нас собственн(о)е — свежие лужи
тучи тоже собственн(ы)е — дым из труб.
— Эй, одевайтесь, идемте на службу!
город готов, начинается труд...

IV

Десять. На стенке — Ленин,
а на конторке — счеты.
Жесткая смета времени —
ком'ячейка работы.
Труд прессуется в кубики
шести и восьми часовые.
—Крепче хочешь республику?
— Крепче работу в минуты впрессовывай.
Уже перечеркнуто „Пенько-Топчук",
дело бежит дале.
Машинка топорщит бумажный чуб,
в углу телефон скандалит.
Сыплется буквенный стук.
Паранайтис в работе — важный.
Итак: за 400 штук.
По 70 метров в каждой...

— Тов. Топчук, не откажите взять мемориал в счетной части и выписать мне счета Пенько-Джута.

Вот это вот
сказал Паранайтис.
— Тов. счетовод,
неловко, признайтесь?
— Ну и ничего! Что ж за штука?
Я член союза, и я не трус.
Если она не гордячка и не злюка
все будет ладно, и я об'яснюсь.
Стоп работа на 5 минут!
Тов. счетовод, она читает!
Видите, пальцы морщинку минут,
Видите, морщинка в улыбке тает.

Вот	счет	„джут“
№	семь	сот
Вверх	бровь	тут
Смех	рвет	рот

Готово! Готово! Прочитан счет,
и взглядом отрезан ответ.
— Постойте, Топчук, поболтаем еще!
Побродим еще по Москве!
Надо о многом подумать нам.
Сразу не просто. Жизнь не видна.
Не подвела б новизна!
Я должен узнать твой точный актив,
чтобы пассив скостить.
Твоя красота для меня не ахти,
если сама ты глупости.
Пробор, бегущий прямой тропой,
еще не тропа к тебе.
Не мало гулять нам еще с тобой
по линиям „А“ и „Б“.
Просторный лоб и змеиная бровь,
внимательный черный глаз —
это разменное серебро...

а есть золотой запас?
Ленина всякий может читать,
а жить по Ленину кто?
Нужно мне знать, что ты не чета
тем, в „котоковом“ манто.
Взглядом отрезан ясный ответ:
—„Присылайте своих делегатов!
Гаагу устроим, конечно, в Москве,
Клуб совработников (пятый).“
Телефон звонками за шею.
Машинки сбились со счету.
—„Калуга №—трест Стошеину
пришлите отчет работы.
контракт заключать погодите
ознакомьтесь (с) товарищем точно
зампред правления Дитин
секретарь Паранайтис (точка)“.

Москва
начало ноября
1924 г.

Традиция — это мандат, который выдается только на определенный срок.

ТОПЧУК

Степень сложности локализации образов во всей поэме определяется высотою культурности героя—рассказчика; степень сложности сюжета—бытом. 3 конструэмы—канцелярия, город и лирическое заключение могут рассматриваться изолированно. Прозаический вкладыш — эмоциальный перелом этого последнего. Заключительные строки локализованное резюме IV главы.

ДУНДЕРБУНДЕР

Вороны играют в „море волнуется“.
Небо от осени — серый картон.
Бьет барабан по Гороховской улице.
Ребята-пионята бегут в детдом.

Дòм — молодцòм. Там когдà-то блохà жила,
птúчье молокó пила, éла лориган;
пóдбородки до полу, топал да похаживал
граф Дундербундер — великан.

Был он великан — известно заранее:
ктòж в таком домúще один-то живет?
Лежит — голова в мастерской рисования,
ноги — в уборной, в кухне живот.

Рубенсы, как старая кленка — пятнами.
Зеркало в золóте. Пара негритят
за бархатной барышней вышитыми пятками
по ковру на прогулку топотят.

Сад был глух; полицейский — старателен.
И телефон доносил: „ Раз-два!
— Граф Дундербундер! Сколько-б вы ни тратили,
денег достаточно. Хип! (раз-двà).

Тòлько случѝлась кака̀я-то дикòвинка:
Па̀лицейский у́бежал, те́лефон в пыли.
Граф Дундербундер и четыре полковника
сели в таратайку и уѐ-ха-ли.

Бьѐт барабан! Кòшки-перебещицы —
В подворотни, в сторо́ны — хлòп, хлòп, хлòп...
Ды́м на трубо́й. В велика̀новом убѐжище
Гномам — победителям жить тепло.

Строгий размер — то же, что дым отечества: он идет от потухшего костра.

Д У Н Д Е Р Б У Н Д Е Р

Слова перед читкой: „После революции многие барские особняки были взяты под детдома".

Первая строфа—детская присказка строфы I, II, III и IV читаются огрубленным голосом.

Помимо отдельных локальных образов вся конструкция локализована в плане детского воспитания, берущего мир, как последовательность самодовлеющих деталей.

Каждый стих читается на 4 удара.

ВЕРА ИНБЕР

УГОЛЬ ЧЕРНЫЙ

Посв. А. Ф.

I

В лучах и громах, над остывшей землей,
Из хаоса кольцеобразных паров
Потопом свергались дожди.
И первые корни, петля за петлей,
Сосали набухшие груди бугров
И влагой питали хвощи.

И день, неразбитый еще на часы,
Был медлен, как ящера выдых и вздох;
Лишь слышался шорох и хруст.
То потный от палеозойской росы,
Шуршал и шипел, продираясь сквозь мох,
Коленчато-перистый куст.

Был воздух моложе на тысячи лет.
И ночью, от материков до небес,
Такая была тишина,
Что как бы гудел оглушительный свет,
Который на каменноугольный лес
Лила меловая луна.

Покамест ссыхалась земная кора
Горбатыми складками гор и долин
И перемещались моря,
Леса уходили в морские нутра,
И смолы, под страшным давленьем глубин,
Сжимались в куски янтаря.

Леса, уходя, залегли глубоко
И, перерождаясь, в подземном тепле
Они, в непроглядной тиши,
Твердели под медленным прессом веков,
И каменный уголь рождался в земле
Для будущих наших машин.

Примятые травы запахли свежо,
И у водопоя, на отмели рек,
Оттиснулись кисть и ступня.
И зверь застонал под кремневым ножом,
И первый, еще не вполне человек,
На корточках сел у огня.

Но вот его крик не как прежде гортан,
И резко отличен квадратный кулак
От орангутанговых лап.
И в хижине тесной, как волчий капкан,
Из каменных ребер сложили очаг,
Чтоб голый детеныш не зяб.

И женщина звякнула бронзой колец,
И, выкатив угольно-черный зрачок
Из пламени красных орбит,
Железом железо ударил кузнец,
И первый наткнулся, куя горячо,
На камень, который горит.

Но гнется железо во время боев.
И в щит упираясь тяжелым плечом,
В локтях и коленях гранен,
Пьянея от клекота римских орлов,
Впервые стальным замахнулся мечом
На варвара центурион.

Но надобны людям не только мечи,
Им надобен: плуг, и топор, и колун.

И вот, от огня посветлев,
Из доменной огнеупорной печи
Пудовой струей вытекает чугун,
Сквозь тысячеградусный зев.

И в мощной реторте, под свист поддувал,
Такой, что не слышат рабочие слов,
Чугун превращается в сталь.
И в скорости первый котел задышал,
И в первых железнодорожных узлов
Стальная легла магистраль.

И ветер машинобиенье понес,
И в скобки моста заключили ручей,
И шпалы на гравий легли.
И рельсы, под речитативом колес,
Запели, как струны басовых ключей,
Сужаясь на деке земли.

И движимый паром по водным путям,
Оскаленный крейсер за каменный мол,
Ныряя, пошел на дозор,
Впервые стальною кормой проводя
По гривам от века нечесанных волн
Дымящийся пеной пробор.

И все это: поршень, который блестящ,
И перистый пар, и коленчатый вал,
Шипенье, и шорох, и хруст,
В периоде каменноугольных чащ,
В растительных клетках своих заключал
Коленчато-перистый куст.

И в шахте, где воздух тяжел, как вода,
Где свет фонаря, словно масло, течет
По мокрой резине плаща,

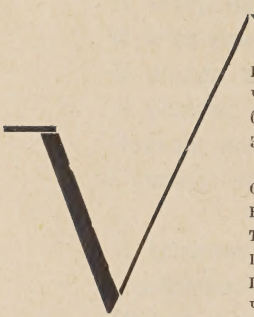
Забойщик, ударив киркой, иногда
Увидит, что трещины траурный лед
Хранит отпечаток хвоща.

И уголь в моторах гудит тяжело,
Стремит электричества взнузданный бег,
И паром клокочет в котле,
Затем, чтобы рождались и свет и тепло,
Затем, чтобы преуспевал человек,
На светлой и теплой земле.

Москва, апрель 1925 г.

На смену эпохе военного футуризма приходит эпоха конструктивизма—время хозяйственного литературного строительства

УГОЛЬ ЧЕРНЫЙ



Стихотворение „Уголь черный“ является первой главой поэмы „Уголь“. Эта поэма задумана мною в четырех частях. 1-я часть „Уголь черный“, 2-я „Уголь белый“ (вода), 3-я „Уголь синий“ (воздух), и „Уголь золотой“ (солнечная энергия).

Метрика первой главы, построена в соответствии с архаическим пейзажем. Я предполагаю ритмику следующих глав тоже локализовать в соответствии с тематикой. Таким образом каждая отдельная глава будет представлять из себя вполне конструктивно-замкнутое целое, а все вместе будет первой моей работой в эпическом плане.

Д. ТУМАННЫЙ

ЧЕЛОВЕК В ЗЕЛЕНОМ ШАРФЕ

Поэма приключений

ВСТУПЛЕНИЕ

Разговор с современником

Автор Не мечтами эфиромана
Создается глубь романа,
Не в читальне и кабинете
Создается поэмы глубь —
Стих куется в сыпном вагоне,
Стих куется в бреду погони,
В орудийном неверном свете,
На камнях, на полу, в углу...

Совр. Ну, а если...

Автор Не нужно если!

Совр. Если быт Октября избыт,
Будем также в пружинном кресле
Воспевать позабытый быт?
Если будет звенеть и петься
Про сверкающий взмах трапеций?

Автор Для поэта довольно дела
Кроме пустозвенящих строф:
Первый день революции прожит,
Но внимаем ростущей дрожи —
Это дышет седое тело
Притаившихся катастроф!
Видишь: мраком Берлин окутан?

Видишь: тонет в крови Калькутта?
Пробужденных миллионов руки
Подымаются ввысь уже —
Посмотри — сквозь моря и реки,
Сквозь газетных известий строки,
Сквозь рифмованных мыслей муки,
Прозреваю большой сюжет!
Я читаю статью в газете,
А из тины рутинных строк
Выростают стальные сети
Убегающих вдаль дорог;
Там десятками молний вспорот
Виснет мрак. Создается город,
Утопают в бездонной выси
Освещенные этажи —
Там театры, кафэ, конторы,
Там покорно несут моторы
Розоватые блики лысин
И тройных подбородков жир!
А в провалах глухих предместий
Громыхает глухая весть —
— Вы готовы к борьбе и мести?
— Мы готовы — борьба и месть!
Это брат обретает брата,
Это в темную толщу толп,
Истерично кричит оратор,
Взгромоздясь на трехногий стол...

Совр. Это город заразней сапа!
Это город страшней чумы!
Это тот буржуазный Запад,
На который молились мы!

Автор Хватит! Чувства да будут немы
Пред лицом авантюрной темы —
Сердце творческий жар берет:

Я стою на краю поэмы,
Я стою на краю поэмы,
Я стою на краю поэмы,
И готовлюсь шагнуть вперед!

I

Заседание вождей

Попытайся, попробуй, смерь
Те места, где таится смерть —
Смерть таится в стальной тесьме,
Смерть таится в простом письме —
В громе боя, в азарте драк
Мы охотно встречаем смерть,
Но лишь сильный умеет сметь
Хладнокровно итти во мрак!
Взбег по лестнице. Дверь. Нажим.
— Кто стучится?— Товарищ Джим!
Этой двери судьбу доверь...
Дверь. Передняя. Снова дверь.
Утомленная тьма спала
Обернувшись в дрожащий круг
У мерцающего стола
С вереницей голов и рук.
Подошел. Наклонился. Сел.
Свет фонарный скользнул дрожа
На сомкнувшейся полосе,
По оружью и чертежам.
Колыхалось кольцо голов,
Шелестели обрывки слов:
— „Ты устал?“— „Не разину рта!“
— „Приготовил седьмой квартал!“
— „Был сегодня в районах ста!“
— „Целый город готов восстать!“
— „Все ли в сборе?“— „О'Кэрри пал,
Был застрелен, кончая речь!

Полисмэны закрыли зал,
Но убийца успел утечь!“
...В сером блеске сверкнувших дул
Председатель откинул стул.

II

Джим получает задание

Как разросшееся растение,
Как оформленная скала,
Он качался широкой тенью
У мерцающего стола.
Говорил: —„Мы взнуздали массу!
Говорил: —„Мы сильны. Пора
Передать рабочему классу
Государственный аппарат!
Из таких вот сырых коморок
Мы прольемся как серный дождь
На сверкающую Гомморру...
Но чтоб во время сдвинуть гору
Нужен опытный, смелый вождь.
Только знанье ведет к победе!
Изученье. Расчет. Тренаж.
Я писал в Коминтерн. К нам едет
Тот, кто натиск направит наш!
Цепью сыщицких, цепких стай нас
Окружил проклятый режим!
Нужно встретить товарища тайно,
Одному. Ставлю Джима Фертайна.
Вы согласны? Товарищ Джим!
У него из под сумрачной кэпки
Синих глаз раскаленный жар,
Подбородок, широкий и крепкий,
Окружает зеленый шарф.
Он сойдет на Восточном вокзале,
Где людьми и вещами сочась,

Весь перрон электричеством залит —
Под часами в центральном зале
Он с тобой повстречается в час.
Так, иди же, исполни заданье.
Переходим к повестке. Без лишних фраз".

III

Фашисты действуют

Золотой циферблат на темнеющем зданье
Отзвонил равномерно одиннадцать раз...
У под'ездов скрываются длинные тени
От витрины к витрине ползя и скользя...
Два часа! Два часа беспрестанных хождений!
И везде полисмэны, и скрыться нельзя!
Даже стены склоняются хмуро и строго:
„Ровно в час... под часами... ладонью ко рту"...
— Человек! Газету! Порцию грога!
Джим в таверну вошел и снял картуз.
Джим, не пей, не пей! Не раз не дважды
Обожжет сожаленья расплавленный воск;
Этот огненный грог не уменьшит жажды,
Он залепит глаза, затуманит мозг.
Против яда не выстоит самый стойкий.
Ведь не даром белый порошок
Передал слуге джентльмен у стойки
И мигнул, а слуга сказал: „хорошо"!
Поздно! Пьешь! Все нахмуренней, все сутулей
Припадаешь к листу печатных строк...
Ты проспишь на этом самом стуле,
Ты проспишь в таверне нужный срок!
За минутой минута... И в каждой столько
Человеческих чаяний. В каждой — век...
Небольшая таверна. Грязный столик.
И за столиком спящий человек...

IV

Черный авто

Бетон и стекло. Вещей воза.
Асфальт освещенных зал.
И крики звонков. И ламп глаза.
И толпы людей. Вокзал.
Сначала качала толпа. Перрон
Свернулся, как белый плат.
Бросало по залам. И выпер он —
Нахмуренный циферблат!
Часы. Задержавшийся человек.
Он медлит. Он не спеша
Разгладил картуз на голове,
Расправил зеленый шарф.
Стоит, следит глазами орла:
...Минута... еще... сейчас...
Тяжелая стрелка замерла
Рванулась — и пробил час!
Толпа проходила темнее сна
В цилиндрах, в пальто, в поту...
Один отделился. И подал знак,
Ладонь приложив ко рту.
— „За мной“! Зашагали. И в темноте
Под неба сырой тафтой,
Навстречу бесшумно скользнула тень
Приземистого авто.
Шагнули в кабинку.— „Готово?“—„Шпарь!“
Мелькнул и унесся сквер.
Посол засветил потайной фонарь
И вытащил револьвер.
— „Ты шутишь, товарищ?“—„Молчите вы!“
Мотор уносился вдаль.
— „Шоффер!“—„Бесполезно!“ У головы
Блеснула пустая сталь.
— „Но вы?..“—„В преступленьях отчет нам дай,

Посланник фашистов я!
Твой истинный спутник — Джими Фертайн,
В таверне — мертвецки пьян!
Вам завтра же наши нанесут
Последний удар в игре;
Тебя ж ожидает правый суд
И казнь за великий грех!"

V

Джим просыпается

Мостовые дрожат от моторов и ног,
Смотрят сотнями глаз этажи
Небоскребов. И свет проникает в окно
Кабачка, где потушены лампы давно,
Кабачка, где проснувшийся Джим.
На распухших глазах будто ржавый засов,
Мысли скачут, безумно мчась.
Он вгляделся вглубь карманных часов,
Он вскочил: без минуты час!
Опоздал! До вокзала — двадцать минут,
Незнакомец уйдет с поста.
Не задержишь минут, не искупишь вину!
Отравлен! Опоздал!
К дверям. По скользкой мостовой
Сквозь блеск, сквозь вой сирен
Бежать. Раздавят,— что с того!
— Оставьте, полисмэн!
В коленях дрожь, в глазах рыжо,
В ушах — моторный шум.
Трамвай несущийся. Прыжок.
— „Вожатый, я спешу!"
— „Вожатый!" — дрожь засохших губ —
— „Поверь, вожатый, в то —
— Весь мир — на карте!" — „Не могу!"
Авто. Прыжок в авто.

— „Шоффер, гони!“ — Шатнулся кэб,
Кругом звонки, огни...
— „Ты видишь деньги в кулаке?
Гони, шоффер, гони!“
Мотор хрипит, кварталы ест,
Пронзают тьму глаза.
Вокзал. Приехали. Под'езд.
Асфальт блестящих зал.
Неужели? Не ошибка ль то?
Где часов нумерованный шар,
Он стоит в картузе и широком пальто,
Он закутан в зеленый шарф!
Он глядит вперед, шарф рукой берет.
— Революция спасена!
Пусть звенит в ушах, Джим умерил шаг
И подал условный знак.

VI

В эту ночь

Не закутанный плащ и маска,
Не холодная сталь Дамаска,
Пролетарский удар верней
Заговоров минувших дней.
Пролетарская мощь верней
Сокрушавшего троны вала —
Чердаков и сырых подвалов
Многолетняя сила в ней.
В чердаках и в сырых подвалах
Миллионы людей таят
Черный флаг, на котором ало
Вышит лозунг: „пролетариат“.
Этот флаг развернется скоро!
Приказанье уже дано
Через весь многогранный город:
„Завтра ночью“. А в эту ночь:

В эту ночь поднялась над всеми
Пятерня железной руки;
Начиняли гранаты семьи,
Дети смазывали курки
И до самой работы ранней,
Точно полосы черной ржи,
Колыхались залы собраний
Боевых рабочих дружин!
...В эту ночь, нахально и грубо,
Телефонный гремел звонок,
Голоса хрипели из трубок
И сбивались курьеры с ног;
И начальник тайной охраны,
Рыхлый, будто бисквитный торт,
Принял поздно, вернее, рано,
Комиссара фашистских орд.
— „Это верно?“—„Конечно, верно!
Этот заговор,— вѐрьте, сэр,—
Создан силами Коминтерна,
Инспирирован СССР!“
— Ах оставьте! Не все ль равно чью
Чуем руку. Но если вихрь
Развернется вот этой ночью,
Мы не сможем рассеять их!
Сэр, поймите! Мы были б рады
Лишь двухдневной отсрочке. Да!
Негритянских стрелков отряды
Отовсюду спешат сюда!
Сэр, вы можете?“—„Безусловно!
Вы отсрочите бунт?— Уже!
Тратить незачем лишних слов нам
Об отсроченном мятеже!“
...В эту ночь в угрюмую залу,
Где винтовки и чертежи,
Незнакомца привез с вокзала
Возбужденный, усталый Джим...

VII

Нож в спину революции

Незнакомец сел посреди стола,
Окруженный ждущей толпой,
Он откинул зеленый, мягкий шарф
С будто каменного лица,
Он сказал:—„Еще не упущен срок.
Восстание завтра в ночь?
Товарищи! Нужно задержать
На несколько дней удар!“
— „Отсрочка?“ — дыханье затаив
Сгрудились вокруг стола.
— „Отсрочка?“ — и, кто-то с лицом как мел,
Протискивался вперед.
Приезжий вскочил на шаткий стол
И взмахнул бумагой в руке:
— „Товарищи, знайте! Так решил,
Приславший меня Коминтерн!
Капитал силен. Только общий взрыв
Сокрушит вековой нарост —
Через несколько дней в целом ряде стран...
Вам понятно? Пишите же приказ:
„Отложить на четыре дня!“
Он стоял наклонившись, он смотрел
Как всплывали линии строк,
Как один за другим подходили вожди
И подписывали приказ,
И лиловый луч скользил по чертам
Будто каменного лица.
Тише! В темную дверь прогремел удар,
Отозвавшись во всех сердцах.—
— „Обыск? Пойманы?“ В каждом кулаке
Засверкала серая сталь.
— „Джим, открой! приготовьте динамит:
Я включу, если нужно, ток!“

...В хмуром зале кучка хмурых людей,
Малокровный фонарный свет
Окружает стол. А на столе
Тот, чей признак — зеленый шарф.
Дверь открылась. И в светлый круг шагнул
Покачнувшийся человек,
Человек в нахлобученном картузе
И широкий, мягкий, зеленый лоскут
Окружает его лицо.

VIII

Человек в зеленом шарфе

Миг, и заряженный стержень
В каждой ладони поник.
Крик изумленья не сдержан —
— „Черт? Привиденье? Двойник?
Кто же из вас настоящий,
Перерядившийся кто?
Этот — у двери стоящий,
Этот — вскочивший на стол?“
Ждали сурово и строго,
Гнет ожиданья морил.
И человек у порога
Медленно заговорил:
— Сжалась когтистая лапа,
Плотно захлопнулся клапан,
Ружья как иглы ежа!
Я разворочал замок сам,
В грохоте выстрелов жегся,
Через мучительство бокса
Перешагнул и бежал!
Я пробегал как жираффа,
Я пробирался как мышь
По проводам телеграфа,
По оконечностям крыш!

Тьма надвигаясь хватала,
В улицах был как в лесу,
Но пролетарским кварталам
Добрые вести несу!
Век голодовок и каторг
Кончился. Больше не жить им,
Капиталистам! И вот:
Этот суб'ект провокатор.
Обезоружьте, свяжите
И охраняйте его!
Горе ищейкам и гончим!
Страх и сомнения прочь!
Мы начинаем и кончим
В эту, грядущую, ночь!

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Окончание разговора

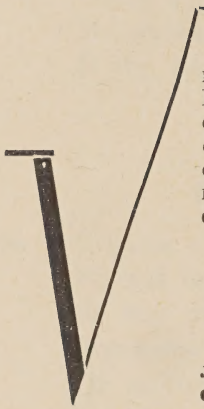
Соврем. Строчка последняя спета,
Рассказ отгремел и сник...
Но ведь это не жизнь. Ведь это
Отраженье газет и книг,
Где свободная мысль поэта?
Где лирические огни?
Ты рожден из туманной мглы был,
Рос в угаре глухих легенд
И берешься ворочать глыбы —
Слабосильный интеллигент!
Понимаешь — меня бесили
Этажи романтичных строк...

Автор Неужели ж поэт бессилен
Предсказать неизбежный срок!
Беспристрастный, холодный автор,
Все бесстрастней и холодней,
Я гляжу через двери завтра

На тяжелую поступь дней.
Сквозь разрез стихотворных ширм,
Сквозь веселье, пиры, уют,
Вижу гибель заплывших жиром —
Так бездействуют пассажиры
Окруженных водой кают!
Час ударит. Как стенки блюдца
Разлетятся борта. И вот
Над пирующими сольются
Волны вспененных революций,
Бесконечные толпы вод.
А из темной, бездонной дали
Засияет над морем рук
Ослепительней жидкой стали,
Ярче солнц, что мирами блистали,
Пламенеющий, красный круг!

Июль—сентябрь
1924

ЧЕЛОВЕК В ЗЕЛЕНОМ ШАРФЕ



Основное задание поэмы — оживление стиха прозой, построение вещи по принципу романа приключений. В смысле содержания — в примитивном авантюрном сюжете дается романтика мировой революции. В смысле формы — максимальное строфическое и ритмическое разнообразие, **незаметный** (для наибольшей цельности вещи) переход одного размера в другой в соответствии с содержанием поэмы.

От слякоти лирических эмоций, через развалины жонглерства и зауми — к твердым конструкциям фабульной поэзии!

3

Лаборатория

КОРНЕЛИЙ ЗЕЛИНСКИЙ

НОТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА

(К постановке вопроса)

> Нетейлоризованная, нецелесообразная филология признак того, что общество, как целое, т.-е. его господствующий класс, не очень расположено к интенсивной, творческой работе. *(К. Витфогель — Наука в буржуазном обществе.)*

Я остро ощущаю свою тему — НОТ художественного языка,— ибо это новая филологическая программа. Но выводы, к которым она влечет, вызывают чувство величайшей ответственности. Потому **только ставя вопрос**, только отмечая первую зарубку конструктивизма в филологии, я хочу в своем праве — выделить организационный эквивалент художественного языка — говорить словоми Плеханова: „Мне скажут, пожалуй, что критик, берущийся за определение социологического эквивалента художественных произведений, легко может злоупотребить своим методом. Я это знаю. Но где же тот метод, которым нельзя было бы злоупотребить? Его нет и быть не может. Скажу больше: чем серьезнее данный метод, тем нелепее те злоупотребления им, которые позволяют себе люди, плохо его усвоившие. Но разве это довод против серьезного метода? Люди много злоупотребляли огнем. Но человечество не могло бы отказаться от его употребления, не вернувшись на самую низкую стадию культурного развития“.. (Бельтов. „За двадцать лет“, предисловие к 3-му изданию).

Отыскать изменение конструктивного типа в смене литературных манер, связать эту морфологическую эволюцию с общим изме-

нением форм и ритма культуры в связи с развитием производительных сил — это построить новую науку, это значит доработаться марксистским методом до самых тончайших разветвлений культуры положить начало марксистскому синтезу всех наук и искусств.

Это очередная задача социологии искусств, в которую упираются все искренние и серьезные исследователи.

„Перед нами задача, пишет В. Гаузенштейн, — исследовать, можно ли применить этот метод (Маркса) к проблемам истории развития искусства. Если попытка удастся,— а она несомненно возможна, тогда возникает вопрос не менее как о синтезе всех внешних форм человеческой культуры: о синтезе, в котором основные причины и действия исследуются до последних границ, доступных человеческому познанию, до смысла животного существования". („Искусство и общество".)

Этот синтез возможен будет тогда, когда будет написана **история технической логики культуры.**

НОТ художественного языка тогда будет главой этой работы.

Я говорю здесь о НОТ не как о научной организации писательского и вообще художественного труда. Эта сторона дела интересна. Она уже подвергалась различным исследованиям. Мы имеем много работ в этой области, в особенности иностранных.

В данном случае под НОТ'ом я понимаю современный организационный тип делания, где подчеркнуто и наглядно выпирает организационная проработка, плановость и емкость.

Вот эти моменты в художественном языке до сих пор не привлекали ничьего внимания, а если привлекали, то очень мало.

В сущности эта проблема стоит в тесной связи с изменением **типа мышления**, с изменением внутренних логических форм*).

Закон экономии в искусстве. В этом есть что-то **принципиально-противоречивое.**

Железный закон конструктивизма вытесняет все посредствующее. Он устраняет лишнюю материю („Дематериализует" культуру), сокращает издержки производства: „психологию", искусство (чело-

*) См. проф. А. Погодина. „На грани животного и человеческого"—Новые идеи в социологии. Сборник № 4.

века. Он утрачивает чувство весомости вещей, чувство ощущения материи, поступков, жизни.

Искусство восстанавливает утраченную весомость, чувственную осязательность вещей. Такова диалектика.

Мы знаем попытки: опереться только на формальную логику конструктивизма; по существу идеалистические попытки (А. Ган); знаем, наконец, попытки совершенного игнорирования организационных моментов искусства.

В сущности в это упирается формальная филологическая школа.

Целью искусства, пишет Виктор Шкловский,— является дать ощущение вещи, как видения, а не как узнавания; приемом искусства является прием „остранения" вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве **самоцелен** и должен быть продлен; искусство есть способ пережить делание вещи **а сделанное в искусстве не важно**". (Курсив мой К. З.) („Поэтика", стр. 105).

„Формалисты" собрали много фактов, иллюстрирующих положение, что сущность художественного воздействия основана как раз на беспрерывном нарушении этого закона экономии, на „задержании", „повторах", звуковых, местных и целых оборотов, тавтологии, смещении, уже выработанного и приладившегося к восприятию, канона.

Историческая или этнографическая школа филологов — собрала обширнейший материал о влияниях в художественном языке расовых, национальных, экономических и всяких иных материальных условий. Эта школа устами Веселовского выдвинула следующее положение, которое может быть использовано, как отправной пункт для всякого исследователя, задавшегося целью проследить организационную эволюцию литературы со стороны экономии и ее внутренних форм.

„Достоинство стиля, писал Веселовский, состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество **мыслей** в возможно меньшем количестве слов".

Обширнейшее наследство исторической школы еще ждет своей проработки марксовым методом.

Таковы, примерные, разветвления, по которым разделились исследовательские усилия добраться до основного грунта художественного языка.

Синтез, как я сказал,—дело новой филологии, задача ближайшего будущего. Право на него и на выводы имеет работающий на материале, самостоятельно поднимающий новые факты. Я же только ставлю вопрос, пишу введение к своей работе.

Если, как я сказал, мы расширим самую постановку вопроса и будем поднимать под НОТ в литературе не только инструкцию для писателей, как делать романы без вдохновения, но и характер материально-производственных процессов, просачивающихся в литературе в самых различных видах, то мы должны будем спросить себя:

Каким образом или в каких видах закон экономии кладет свою печать на художественную литературу?

Влияние этих общих экономических и производственных условий идет примерно по четырем каналам:

1. Изменение вещной или материальной стороны литературы: введение и развитие полиграфической техники.

2. Изменение психологического типа, как современного писателя, так и читателя в смысле повышения требований к художественному произведению, как фактору, играющему и личную и общественную ориентировочно-организационную роль.

3. Изменение идеологической канвы художественных произведений. Постепенное отмирание идеалистических и догматических форм мышления.

4. Изменение литературного приема в сторону максимальной эксплоатации темы. Влияние на литературный прием характера современных производственных процессов. Формальное (внутреннее) организационное членение и утончение литературных приемов.

Можно назвать еще целый ряд моментов и непосредственного и опосредствованного воздействия на художественный язык „нижних“ материальных процессов.

Остановимся пока на этих четырех пунктах.

Вещная подкладка писательства играла в истории развития литературы весьма существенную роль. Какое разительное не-

сходство, например, между устной словесностью и первой письменной литературой.

Естественно, что былины, сказания и песни, передававшиеся по памяти, приноравливались к ее техническим особенностям; тематика былин, словарь, грамматические обороты, все изобразительные средства, все это имеет особо отобранный, портативный характер. И как меняется словарь, темы, образы, когда с введением письменности вливаются иностранные влияния, новая терминология, книжные заимствования и т. д.

Особенности книгопечатания, развитие полиграфической техники оказало мощное влияние и на создание новой литературной формы.

Возникновение фельетона, как литературной формы. Влияние газетного письма на современную новеллу.

Современная полиграфическая техника в десятках и сотнях миллионов экземпляров продвигая литературу к потребителю, поставила перед художественной литературой новые проблемы видоизменения средств чувственно-смыслового воздействия на читателя. Возникают комбинации затрудненной литературной формы с новой выразительной внешней зрительной формой литературного произведения.

Формы или виды пользования книгой современного читателя в значительной степени находятся в связи с условием материально-технического общения с книгой. Книга делается инструментарием, ориентировочным указателем.

Доступ к книге облегчился. Приподнято-жреческая атмосфера вокруг книги рассеялась.

Все это оказывает как самое непосредственное, так и косвенное влияние на развитие художественной литературы: писатель учитывает читательскую технику потребителя своих произведений, смотрит на свое дело глазами своего читателя, **видит художественное произведение в его жизненной динамике.**

Интересно с этой точки зрения и в соответствии с классовыми различиями в обществе проследить хотя бы развитие в России символизма, толстовского письма, бульварного романа и т. д.

По всем этим линиям мы можем вскрыть следы особенностей материально-технической стороны книги в зависимости от общего уровня полиграфической техники.

Но наиболее интересным и трудным моментом является учет **опосредствованных** влияний НОТ на художественную литературу, т.-е. как эти влияния переводятся на язык искусства, на язык, например, поэтического образа, как эти влияния с формальной стороны меняют литературный прием?

Не случайно, что в Америке, стране наиболее убыстренного городского темпа жизни, стране наиболее повышенных требований к емкому, уплотненному, выразительному предмету — сейчас расцветает новелла и короткий рассказ. Не случайно там увлекаются Чеховым и Мопассаном. Не случайно Америка дала нам такого новеллиста как О. Генри.

„Его прием, заключающийся в быстром и энергичном развертывании сюжета; его словно стенографический, сжатый и работающий как бы взрывами язык; его интимные отступления и подмигивания читателю; его темп, напоминающий, то пионерский фургон, медленно катящийся по бездорожной прерии, то безумный нью-йоркский автомобиль; его юмор, в котором пуританская историческая непочтительность к материям важным, смешивается с американским эксцентризмом; его сентиментальность — второй и непреложный лик сухого, погруженного в свои дела янки; **его коммерческая манера развертывать рассказ перед глазами читателя, как штуку сукна перед покупателем** (товар лицом); его дерзость рядового американца считающего себя равным кому бы то ни было,— все это сообщает произведениям Генри оригинальность и прелесть неотразимую“ (В. Азов). Такова общая манера современного рассказчика — „энергическое развертывание сюжета“, „стенографический язык“.

Зерно имеет в себе план своего роста,— тему, стандарт растения. Конструктивизм ищет этих законов в искусстве.

У немецких экспресионистов (например, у Хазенклевера) мы встречаем также сильнейшее стремление к „лаконическому“ языку.

Как это отражается формально на самом литературном приеме? Он выражается в том, что углубляются и расчленяются по функциональному признаку все слагающие художественные

элементы (ритм, образ, лексика, метрика, рифма и т. д.), выравниваясь по основному, смысловому, тематическому заданию.

Так например в древнейших памятниках словесности не только русской, но и всех славянских, германских, романских народов мы встречаем постоянный (экономический) эпитет, не расчлененное и однообразно-повторяющееся определение: „**чисто** поле — **темны** лесушки, — **мать-сыра** земля, **удалой дород**ный **добрый** молодец". Синонимы — „родитель-батюшка, бой-драка". Тавтологии: „Илья Муромец-в сиднях сидел триде сять три года". Постоянное уподобление: „Что ковыль-трава в чистом поле шатается". Повторение предлогов, плеонизмы, повторение концов предыдущих стихов — в народной, патриархальной словесности это обычное явление.

Ближайшее будущее литературы — введение жаргонов (местных, национальных, научных, профессиональных и т. д.) как средства смыслового уплотнения, следовательно увеличения конструктивного эффекта. Нынешняя литературная традиция этот факт воспринимает эстетически.

Совсем по иному строится, например, определение у О. Генри. Этот прием мы, конструктивисты, называем локальным приемом, который разворачивает определение из основного смыслового состава определяемого. Получается **боковой эпитет**, косвенная характеристика, которая является как бы скрытым повтором *) т.-е., плеоназмом.

Например, Генри говорит о горничной, что у нее „**убирательное**" выражение лица. Рассказывая о жизни техасских **овцеводов**, он в таких терминах говорит о своих переживаниях: „мои мысли **упирались** немного, когда я хотел их **загнать в загон**". Те же овцеводы, прикидывая в уме брачные перспективы, говорят о **закидывании лассо** на своих подруг. При этом дается „деловое" определение этих женщин: это крепкие краснощекие экземпляры, ростом в 5 футов и не менее 60 килограммов веса.

Или вот, в каких терминах О. Генри ведет рассказ из жизни золотоискателей: „У него был свой кабриолет, как в рудниках, и свободное время. Словом, что хочешь. Несмотря на то, **что на нее была заявка**" и т. д.

---

*) Е. Замятин **неточно** пишет об „интегральном" приеме О. Генри.

Претензии на невесту развертываются на разном „локальном“ словесном материале: овцеводы говорят о лассо, золотоискатели о рудничной заявке.

Просматривая старых писателей, я нашел этот прием, как это ни странно, наиболее часто употребляемым у Льва Толстого. Из современных писателей им чаще всего, и надо сказать мастерски, пользуется Всеволод Иванов. Я считаю, что Всеволод Иванов более конструктивистский писатель, нежели например И. Бабель, несмотря на „краткость“ последнего.

Наконец, я оставляю здесь в стороне конструктивистов-поэтов, о которых я уже говорил в „Госплане литературы“.

Если вышесказанное перевести на язык литературной манеры, то я бы сказал, что специфическим литературным жанром современности является **информация**. И вот почему.

Всякая „морфичность“, т.-е. формальная закрепленность и определенность — субъективна. Это значит служебно-узка, мало оставляет простора для толкования, для организационно-художественного использования.

Литература, ни о чем или мало информирующая, ни за что не дает ухватиться, не ориентирует, не может быть предметом эксплоатации.

Символисты, основываясь на Потебнианской теории „внутренней формы“, пытались навязать эту информационную функцию „символу“. К чему аппелировали символисты? К многозначности слова.

На чем основывалась их „многозначность“, как не на ассоциативной сложности интеллигентского мышления, вырощенного тысячелетней городской культурой?

Это был **ложно**-конструктивистский подход. Об'ективная информация однозначна. Ее же организационный эффект в том, что она **нейтральна**.

Нейтральна в том смысле, как например в математике „нейтрален“ инвариант к группе возможных преобразований, как нейтральна всякая „инволютивность“ к свободному волеизъявлению. „Нейтральность“ дает свободу для корыстной эксплоатации.

Информационная, повествующая, сюжетная литература — открывает читателю более широкие возможности для художественной эксплоатации. В этих организационных возможностях секрет силы художественного образа.

Вот почему десятки веков живет „информация“ Гомера о каком-нибудь античном щите. Она не надевает суб'ективистских шор нашему художественному восприятию.

Через проблему информации в художественной литературе новая филология перекидывает мост в другие области культуры. Ее предмет исследования перестает удовлетворяться только Вагнеровской ретортой формалистов.

Ибо задача сегодняшней филологии — НОТ художественного языка. Эта задача покоится на признании единства трудовых процессов, в том числе и художественных. В свою очередь это единство заставляет искать методологической общности приемов в самых различных областях знаний и отраслей культуры.

Сопротивление специфического литературного материала, техническая логика художественного воздействия — перекрещивание всего этого с социальными, экономическими, производственными и иными влияниями — это тема, которая лежит между марксизмом и литературной формой. Раскрыть эту тему — это, как я сказал, построить целую науку.

И. А. АКСЕНОВ

О ФОНЕТИЧЕСКОМ МАГИСТРАЛЕ

§ 1.

Учет и классификация согласных, применяемых поэтом в той или иной своей композиции, рано вылилась у поэтов-исследователей в попытки символически истолковать каждый звук и подчинить ему ту или иную чувственную значимость. Эти утверждения в конце концов сводились к личному воображенью поэта, да по ходу дела иного получиться не могло: при отсутствии достаточно обширного накопления наблюденных примеров и упорядоченья данных опыта, личный произвол и голословность являлись необходимым средством и признаком помянутого суждения. Все это привело к тому, что в наше время исследователь звукового материала поэмы с большой брезгливостью относится к мысли о самой возможности об'яснить причину появления того или иного фонетического хода.

Нельзя не признать законности такого отношения и не сознаться, что осторожность современников дала в деле изучения великих поэтов прошлого гораздо больше, чем мистическое фантазирование символистов, но нельзя и не напоминать так же, что осторожность не может становиться добродетелью самодовлеющей. Ей, в таком случае, как добродетели отрицательной, грозит опасность обратиться в чистый порок и получить название трусости. Поэтому со всей острожностью, которой современный поэт обязан горькому опыту своих предшественников, я попробую привести некоторые наблюдения и выводы, по ним произведенные.

§ 2.

Рассматривая согласные нашего языка в степени их употребляемости, мы видим, что некоторые из них применяются часто, другие редко. Отсюда легко вывести, что первые согласные должны равномерно распределяться по всему стихотворению, а вторые появляться эпизодически. Эти же редкие согласные в случае непроизвольности своего появления должны встречаться в самых разнообразных местах изложения. Что же касается распространенных согласных, то суждение о намеренном их использовании автором возможно главным образом в случаях обеднения ими того или иного словесного эпизода. По наблюдении и установлении наличности таких случаев возможно уже сделать попытку их об'яснения и истолкования.

§ 3.

К частым согласным нашего языка следует отнести: п р с т м н к
К редким: ж з х ф ц щ.

§ 4.

Лермонтов. ДЕМОН. Часть II, отрывок VII.

Русский псевдо четырехстопный лжеямб имеет, как известно, диподическое строение и может быть изображен как: 01 02 01 03, откуда ясно, что наиболее звучными станут согласные перед гласной четвертого и восьмого слога. Это рабочее место стиха, оно привлекает внимание читателя, оно же привлекает внимание поэта. С. П. Бобров в своей статье об установлении влияний дал достаточный материал для определения роли звукового выделения. Отправляю желающих к его статье. Итак:

	на 4	на 8	
1. Вечерней мглы покров воздушный	гл	зд(у)	
Уж холмы Грузии одел.	Гр(у)з.	д(е)л	ж
2. Привычке сладостной послушный,	сл	сл	
В обитель Демон прилетел;	д	т	
Но долго, долго он не смел	Д	м	
Святыню мирного приюта	м	р	
Нарушить. И была минута,	—	н	
Когда казался он готов	з(а)л	т	
Оставить умысел жестокий.	(ть)	т	ж

3.	Задумчив у стены высокой		—	с	
	Он бродит; от его шагов		—	г	
	Без ветра лист в тени трепещет.		л(и)с	п	
	Он поднял взор, ее окно		з	н	
	Озарено, лампадой блещет;		и	л	
	Кого-то ждет она давно.		жд	и	ж
4.	И вот, средь общего молчанья,		(дь)	ч	
	Чангуры стройное брянанье		р	ц	
	И звуки песни раздались	(зв)	и	(зд)л(и)с	
	И звуки те лились, лились	(зв)	—	(лис)л(и)с	
	Как слезы, мерно, друг за другом;	сл(е)з	м	р	
	И эта песнь была нежна,		п	н	
	Как будто для земли она		(дл) —	(зем)н	
	Была на небе сложена.		и	(сло)н	ж
5.	Не ангел ли с забытым другом		—	р	
	Вновь повидаться захотел,		д	т	
	Сюда украдкою слетел		р	(сле)т	
	И о былом ему пропел,		л	п	
	Чтоб усладить его мученье?	сл(а)	д	ч	
	Тоску любви, ее волненье		в	н	
	Постигнул Демон в первый раз		Д	р	
	Он хочет в страхе удалиться!—		р	л(и)тс	
	Его крыло не шевелится!		л	л(и)тс	
	И чудо!—из померкших глаз		—	л(а)з	
	Слеза тяжелая катится. .	сл(е)з	ж(е)л	т	ж
6.	Доныне возле кельи той		в(о)зл	т	
	Насквозь прожженный виден камень	в(о)з	жж	к	ж
	Слезою жаркою как пламень	сл(е)з	ж(а)р	л	ж
	Нечеловеческой слезой.		в	з	

Согласные по этой схеме распределяются в порядке частоты употребления следующим образом:

Опорная 4-го слога	Опорная 8-го слога (рифменная)
1. Д 6	Л . . . . 8 раз.
2. Л 5	Т . . . . 7 “
	Н . . . . 7 „
Ж . . . . 3 (и 2 в слож)	
3. Р 4	Р . . . . 4 “
В 3	
М 2	Д . . . . 2 „
4. М	
Н 2	Ч . . . . 2 „
П 2	П . . . . 2 „
5. З 2	З . . . . 1 (и 1 в слож)
Т 1	

6. Г . . . . - (2 раза в слож)		Г 1	
		К 1	
		С 1	
		Ц 1	
		М 1	
7. К. С. Ц . —		Ж . . . . (1 в слож)	
8.		В . . . . -	
ВСЕГО	31		38

Результат довольно неожиданный: второй столбец, в котором в зависимости от рифменного согласования позволительно было ожидать большего единообразия согласных оказался пестрее первого. Это можно об'яснить, во-первых, отказом от согласования опорных, а, во-вторых, согласованием их по группам. Действительно: мы видим, что Д часто согласуется с Т как по вертикали (рифма), так как и по горизонтали или по диагонали. Несомненно однако, что в опорной слога Д стоит преимущественно перед Т, а принимая во внимание, что Д является опорной рифменных слогов в нерифмованных первых строках стихотворения, чтобы потом дважды подряд оказаться симметрически перенесенной к 4 слогу, причем обе пары Д окажутся симметричными симметричной аллитеративной фигуре „сл“ у сильных времен третьего стиха, фигуре к тому же заканчивающей диагональное перемещение вправо „гл“ „дл“, соответствующее такому же перемещению влево ударного „у“, принимая во внимание всю сложность и, конечно, рассчитанность такого согласования, необходимо признать, что выбор основы построения случайным быть не мог и что согласная „Д“ не случайно занимает первое место по количеству своих появлений у первого сильного удара. „Т“ в таком случае идет за „Д“, как его замена или эхо.

Посмотрим теперь, как группируются согласные в обоих сильных местах стиха в сложности:

I.	II	III.		IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.	
Л.	П	Т.	Д.	Р.	П.	Ж.	З.	М. В.	Ч.	Г.	К. С. Ц.
13		8	8	8	4	3 (3)	3 (1)	3.	2.	1 (1)	1

Примечание: Цифры в скобках обозначают применение согласной как призвука.

Мы видим из этого подсчета, как сглаживается разница в частоте применения некоторых согласных: выравниваются значения ее для „Т“ и „Д“, что подтверждает их связанность, выдвигается на второе место „Н“, положение которой сильно колебалось в обоих схемах (2-7). Редким остается попрежнему „М“ (на 7-м месте).

Попробуем большее обобщенье, распределим согласные по группам:

1. Язычные (ЛР)	21.
2. Зубные (ДТ)	16.
3. Носовые (МН)	12.
4. Губные (ПВ)	7.
5. Шипящие (ЖЧ)	5 (3)
6. Свистящие (ЗС)	5 (1)
7. Гортанные (ГК)	2 (2)

То обстоятельство, что носовые, составляющие обычно главное количество согласных, оказались только на третьем месте, свидетельствует о преднамеренности поэта в избрании опорных сильных времен стиха. Большое количество язычных говорит в пользу их согласованности. И действительно, рассматривая схему мы видим постоянную, хотя и очень прихотливую связь между „р“ и „л“, доходящую временами до сознательной игры на замену: „жел“ и „жар“ симметрично у 4 слога. Преобладание „Л“ и подавляющее его количество у 8-го слога объясняется глагольным характером рифм, однако именно в словах содержащих предударное „л“ они не являются преобладающими. Третий стих, применяющий аллитерацию „л“ на сильных ударениях, не оканчивается глаголом, а первые стихи обычно имеют большое значение для количества согласных. Пока вопрос об управлении той или иной язычной остается открытым. Гортанные, повидимому, случайны. Из шипящих „ч“ появляется один раз для оттенения экзотического слова „чангур“, а второй раз для уравновешения прозаического начала (чтоб) стиха патетического. Довольно загадочно упорство, с которым проводится „ж“: три раза у сильного времени, все время у а 1-го слога и три раза в виде призвука. Согласная эта довольно редка в качестве опорной, с другой шипящей мы видим

ее не согласованной. Это какая-то одиночка, но определить случайность или намеренность ее наличия числовой подсчет не дает возможности.

Свистящие распределены странно: С, одна из самых распространенных согласных, попадается на сильном времени стиха только один раз, откуда мы можем с определенностью предполагать об умышленном ее из'ятии поэтом с указанного места. Это тем более нам позволено, что Лермонтов не избегал этого звука на сильных временах стиха и даже временами строил свою фонетическую композицию на таком приеме. *Пример*:

По синим волнам океана
Лишь звезды блеснут в небе**сах**
Корабль одинокий не**сется**
Несется на всех пару**сах**

Относительно причин и характера данного исключения С численный подсчет не дает возможности судить. Количество губных нормально и только.

§ 7.

Предыдущее рассуждение показывает нам, что даже и в тех случаях, когда мне удалось наметить признаки какой-то зависимости согласных, мне приходилось от таблицы простого подсчета обращаться к схеме, т.-е. подкреплять результаты числового начала началом качественным. Отсюда напрашивается вывод, что количественное исследование вообще мало что об'ясняет, но это неверно. Оно действительно немного дало мне в данном примере, но виной тому основная предпосылка моего учета. Я подсчитывал не все согласные, а только согласные, находящиеся в определенных местах стиха. Предпосылка носила качественный характер и результаты ее развития должны, естественно, быть в преобладающем числе — тоже качественные. За сплошным подсчетом остается значение основного критерия. Не будь он ранее меня проделан рядом исследователей, я не мог бы так спокойно указывать количественных отклонений от нормы, а читатель видит, какое это имело значение в предшествовавшем. В данном же случае у статистики согласных имеется все же некоторое приобретение: 1 (указание на господствующее значение согласной Д и на подчиненность ей

звука Т и 2) на исключение согласной С, и 3) на предпочтение редкой согласной Ж. Это не мало. Но это только наводящий признак; удовлетворимся пока мнением, что иным количественный анализ нас не порадует, будем благодарны ему и на этом и перейдем к анализу качественному.

§ 8.

Согласная Д. Встречается в словах (у сильного времени):

а) первого: Демон, долго, ждет, средь, повидаться, усладить, Демон, б) второго: воздушный, одел.

В слове „средь" (общего молчания) Д во первых смягчено знаком, затем притушено словом, поэтому на схеме я отметил его в скобках. За исключением этого слова мы получим если не фразу то черновик программы:

Демон долго ждет (средь) повидаться, усладить. Демон.

В число слов, образующих это построение, мы имеем: одно прилагательное (одно наречие), три глагола и два существительных. Существительное собственно одно, повторенное дважды. Это не только имя собственное и подлежащее нашей гипотетической фразы, но и предикат всей поэмы, а так же ее заглавие. Вывод напрашивается. Я обожду с ним.

Вторая группа дает: воздушный, одел. Одно прилагательное и один глагол. Оба слова относятся к „покрову вечерней мглы", но по своему характеру могут быть отнесены и к Демону.

Один я здесь, как царь воздушный
Страданья в сердце стеснены.

§ 9.

Согласная Т. 1) На первом сильном: оставить 2) На втором прилетел, готов, жестокий, захотел, слетел, катится, той. Сплошь глаголы и одно местоименье. Одни управляемые слова. Выше мы знаем, что согласная Т у нас подчинена согласной Д, как правило: грамматический характер слов, ее содержащих, подтверждает выведенное мной путем подсчета правило. Результаты двух методов совпали. Теперь возможен и частный вывод. В группе зубных управляющей является согласная Д, слова, ее содержащие, подчинены слову „Демон", это слово встречается только на первом сильном времени стиха.

§ 10.

Согласная Ж. 1) На первом сильном времени: тяжелая, прожженый, жаркою; на втором сильном Ж не встречается. Три прилагательных, слова подчиненные. Место, где располагается Ж, заставляет нас предположить подчинение этой согласной уже знакомому нам Д, согласной недалеко от него отстоящей в фонетическом ряду. Это тем более соблазнительно, что удвоенное Ж перед инотированной гласной произносится некоторыми как ЖД. Но логически все три прилагательные связаны со словом „слезой", где предударная—З. Это слово—последнее в нашем отрывке и мимо этого обстоятельства проходить неосмотрительно. Тем более, что и наши прилагательные собраны на две трети в концовке отрывка, то-есть и по месту своего расположения подчинены этому слову. Тем более, что З составляет соединительное звено между Д и Ж. Последний стих:

Нечеловеческой слезой

Новый эпитет, не внося нового в нашу фонетику, дает нам тем не менее некоторое указание на соподчинение рассматриваемых нами явлений. Слово „нечеловеческой", есть антиномассия слова „Демонова" и таким образом логическая связь устанавливается как: жаркою слезой демона; еще раз логика совпала с фонетикой.

При первом взгляде на расположение Д (Т) и Ж бросается в глаза неравномерность распределения последней по сравнению с зубными. Согласная Ж собрана к концу отрывка и господствует в концовке, являющейся стилистической точкой отрывка. Хотя Ж. вообще говоря и редкая согласная, но наше предположение о ее связанности с Д, определенно управляющей первым сильным временем стихотворного отрывка, дает нам право предположить, что мы встретим Ж, кроме концовки и в других местах его. Действительно: Ж встречается еще в стихах — 2, 9, 15, 23, 35 (кроме четырех стихов концовки). Каковы эти стихи? Это концевые стихи абзацев, замыкающиеся „большой точкой". Каждый абзац содержит в себе описание одного и вполне законченного обстоятельства рассказа. Ж появляется в качестве элемента пунктуации. В других стихах Ж вовсе не встречается, кроме одного, где его присут-

ствие об'ясняется участием в тройной рифмовке климакса. Применение Ж ввиде призвука у Д на первом сильном времени 15-го стиха дает лишний довод в пользу связи этих двух согласных в разбираемой композиции, а концевой характер появления Ж заставляет нас построить новую схему расположения: Д — З — Ж. Для словесного развития этой схемы у нас еще нет материала, Ограничимся пока выводом. **Согласная Ж появляется как элемент пунктуации отрывка, разбивая его на пять абзацев и одну концовку. Ж поддерживает конец климакса четвертого абзаца рифмой 21-го стиха и трижды звучит у первого сильного времени концовки.**

§ 11.

СОГЛАСНАЯ З. 1) На первом сильном времени: казалось, взор. 2) на втором: слезой. Перевес расположения на первом сильном показывает на связь со словами содержащими Д и Ж. Грамматически мы имеем два существительных, родственных и один глагол, сближение с которым возможно, но не обя зательно: казалось — акт зрительный, но сильно стертый смысл этого выражения, знарявшего глагольность, чительно даже потеделает всякое на нем основанное построение сомнительным. Вывод наш при данном малом количестве предметов наблюденья может быть только отрицательным. Согласная З применяется на сильных временах с большой осторожностью, занимает промежуточное положение между Д — Ж и самостоятельного значения не имеет.

„Кто подходит к конструктивистам с точки зрения рифмы, как таковой, метафоры, как таковой, аллитерации, как таковой — ничего в них не поймет: все они имеют строго служебное значение".

§ 12.

Если З не поддается учету, как граничащая согласная, а Д Ж показал нам возможность такого применения звука, законно будет справиться с текстом о месте, занимаемом Д в композиции. Правильно ли наше членение на абзацы по Ж. Симметрия этих согласных требует, чтоб каждый первый стих абзаца содержал в себе эту согласную. Стихи концевые, содержащие Ж: 2, 9, 15, 23, 35. Согласно этому Д должно содержаться в стихах: 1, 3, 10, 16. 24. Вот эти стихи:

1. Вечерней мглы покров воздушный
3. Привычке сладостной послушный.
10. Задумчив у стены высокой.
16. И вот средь общего молчанья
24. Не ангел ли с забытым другом.

Симметрия налицо. Ряд Д — Ж действительно существует. Вопрос о его среднем члене остается открытым. У согласной З имеются некоторые основания занять это место, но данных для этого мы, разбирая опорные сильных времен в достаточном количестве, не нашли.

§ 13.

СОГЛАСНАЯ С. Встречается один раз на втором сильном времени в прилагательном — высокой. Она дана без всякой текстуальной связи со своей родственницей З. Таким образом замена их по данным сильных времен стиха не усматривается. Однако С очень распространенная согласная, и мне приходилось говорить уже о подозрительности факта ее исключения. А если исключение умышленно, то надлежит разобрать основание умысла и установить его характер. Такие исключения распространенных бывают у Лермонтова. Примером может служить стихотворение „Ангел", где систематически проведено исключение весьма распространенного Р, встречающегося там только четыре раза (райских, мира, непритворна). Рассматривая схему легко обнаруживаем искомое С, но в довольно странной обстановке: оно встречается очень часто и присутствует у сильных времен шесть раз в соединении с согласной Л, в виде ли призвука или в виде заударной согласной. Таким образом мы имеем типичный случай так называемого повтора у сильного времени. Повтор этот при первом своем появлении дается как чистая аллитерация сильных времен третьего стиха: автор озаботился обставить первый выход этого явления достаточно почетно: читатель не должен терять из виду столь внушительно прозвучавшее сочетание, а против навязчивости его Лермонтов озаботился принять меры, обычно применяемые большими мастерами стиха.

§ 14.

ПОВТОР СЛ(ЛС). Встречается на обоих сильных временах. 1) на первом: сладостной, лист. 2) на втором: послушный, раздались, лились, (удалиться шевелится). Подавляет количество управляемых слов. Единственное существительное, повидимому, само подчинено фонетике, а не управляет ею. Из этого следует заключить, что управляющие слово необходимо поискать в другом месте текста и обратиться к обследованию слабых времен стиха.

§ 15.

Кроме указанных нами случаев схема дает дополнительное обнаружение нашего сочетания в слабых временах стиха абзацов четвертого, пятого и шестого. Максимум накопления в четвертом абзаце: два раза на сильном и три раза на слабом (лились, слез, сложена). В пятом абзаце СЛ встречается в еще более заглушенном виде: на неударных слогах два раза (слетел, усладить), у первого слога стиха (слеза) один раз и на сильном времени, но в разложенном виде, два раза (удалиться, шевелится) всего, стало быть, шесть раз. В шестом абзаце: два раза (слезою, слезой).

§ 16.

Таким образом имеем для сочетания СЛ:

На сильном времени . .	7 раз.
На слабых временах . .	8 раз.
ВСЕГО	15 раз.

Все словосочетания управляемые, кроме одного: слеза, применяемого в различных падежах три раза. Слово „лист“ дает обращенную группу и встречается только один раз, в фонетическом одиночестве. Словом управляющим группировкой по СЛ необходимо признать слово: „слеза“. Это слово и явится средним членом в ряду Д...Ж.

§ 17.

3-й	абзац	имеет	7	стихов	СЛ	помещено	в 3	стихе.
4-й	„	„	8	„	„	„	„ 4-6	стихах.
5-й	„	„	11	„	„	„	„ 5	„
6-й	„	„	4	„	„	„	„ 3	„

Кроме первого абзаца, вообще не содержащего СЛ и второго, где СЛ является впервые и на сильных временах первого стиха, вытесняя из него Д, мы встречаем или присутствие СЛ в средних стихах абзаца или его накопление в том же месте. В 4, 5, 6 абзацах мы видим СЛ и в последних стихах абзаца. Там оно встречается с Ж. Из этого мы можем вывести следующее: СЛ группируется самостоятельно в средине абзаца, оно может быть, связано с Д, вытесняя его или будучи им вытеснено (1-й абзац), оно является в сочетании с Ж и с ним связано в стихах второго, четвертого, пятого и шестого абзаца. Написанное подтверждает наше право на построение ряда: Д — СЛ — Ж. Или: Демон — слезой — жечь.

§ 18.

Слово: слеза, кроме сочетания СЛ, содержит еще и другое: ЛЗ, таким образом в обратной симметрии повторяя сочетание плавной и звонкой зубной. Эта симметрия дает нам право заподозрить возможность замены СЛ вообще сочетанием ЗЛ (ЛЗ), подобно тому как звонкая Д управляла глухим Т. На схеме мы видим, что такая зависимость имеется в последних абзацах (пятом и шестом): глаз — слеза, возле — слезою. До этого З является основной эпизодических согласований, очень хитрых и тонких, постепенно приближая свои группировки к сочетанию СЛ до тех пор, пока не происходит встреча обоих свистящих в четвертом абзаце на слове: слеза. Это место отрывка замечательно вообще сочетанием свистящих, достигающим здесь наибольшей густоты расположения. На этом примере мы можем видеть образец мастерской **подготовки** звукового эффекта, да, пожалуй, и не только звукового.

§ 19.

Вообще говоря вся фонетика отрывка до мелочей разработана и полна очень тонких и тактически замаскированных приемов. Как пример приведу тройную рифмовку углом в третьем абзаце. окно-озарено-давно, сложное согласование: вОЗДУшный — ГрУЗии ОДел, вариационную комбинацию: МГЛЫ — ХоЛМЫ, разорванный

параллелизм ударного У в четвертом абзаце, связанный омонимной рифмой (другом) с построением пятого абзаца. В этой композиции появляются группы согласных, выделяются согласованные ударные гласные и, исполнив свое назначение, сменяются новыми переборами: стойким и проходящим сквозь весь отрывок остаются только Д-СЛ-Ж, определенные и заданные словами: Демон, Слезой, Прожег.

§ 20.

Что такое эти слова: это программа или план всего отрывка. Эти три слова, очевидно явились как кратчайшее выражение задания всего куска и присутствовали в памяти поэта во все время писания отрывка. Каждый раз при начале абзаца он имел ввиду своего героя, в середине вспоминал о том, что Демону предстоит уронить СЛЕЗУ и в конце старался не забыть сказать, что эта слеза прожжет.

§ 21.

Но если Лермонтов считал нужным подготовить фонетически появление этих актов в отрывке, возможно, что он подготовлял и другие эффекты, с этим связанные или из них вытекающие. Ведь в конце концов эпизод наш имеет только предварительное значение: это злое предвещание о предстоящей гибели героев. Демон не может плакать по-человечьи и любить он также по-человечески не может. Тамара будет сожжена, подобно камню. Сохранит ли поэт фонетику своего отрывка и пользовался ли он ею до того?

§ 22.

Того подробного обследования, которое мы только что произвели для VII отрывка второй части поэмы, нам уже не потребуется: это очень интересная и в будущем необходимая работа, для нас при намеченном пути достаточен беглый обзор текста и пристальное внимание только к стихам, непосредственно содержащим изображение данного действия или данной ситуации. Конечно, влияние приема легче всего найти поближе от нашего отрывка. Будем читать выше: отрывок VI той же части.

И целый день вздыхая ждет *(конец абзаца)*
И чудной нежностью речей. *(конец другого)*
Склонится ли на лоЖе сна—
Подушка ЖЖЕТ, ей душно, страшно
И вся, вскочив, дроЖит она;
Об'ятья Жадно ищут встречи, *(предпоследний стих)*

Характер пунктуационного значенья Ж здесь намечен довольно выразительно, но не это нам важно: мечты Тамары о Демоне выводят на свет нашего внимания согласную Ж—оба отрывка применяют ее с одним значением—жечь.

§ 23.

Отрывок XI, ч. II.

—И он слегка
Коснулся жаркими устами
Он жег ее. Во мраке ночи...
Неотразимый как кинЖал.
Увы, злой дух торЖествовал!
Мучительный, уЖасный крик...
И безнадеЖное прощанье,
Прощанье с Жизнью молодой...

Много стихов отделяют шестой отрывок от одиннадцатого, но фонетика редкой согласной Ж осталась та же. И теперь мы можем спокойно читать: „ужасный крик" и признать предложенное Висковатовым чтение: „но слабый крик"— неверным. Неавторитетным надо признать и список Висковатова, дающий этот именно вариант, на наличии которого неутомимый исследователь биографии поэта и автор первого его критического издания основывал свое чтение. Мучительность и ужасность крика еще не обуславливают его пронзительности и громкости, да об этом поэт долго не раздумывал. Ему важно было сохранить в этой ситуации характер сожжения и слову жечь— он подчинил эпитет крика.

§ 24.

В дальнейшем Ж теряет всякий постоянный характер. Эта согласная не исключена вовсе, хотя XXII отрывок ею беден: она встречается в нем всего четыре раза на двадцать восемь стихов

отрывка. Она содержится в первом (отзвук) стихе и в последнем (28), в 23-м и в 25-м. Начало и конец. Двадцать два стиха в толще отрывка совершенно свободны от присутствия этой жгучей согласной. Если мы припомним, что ее вторичное появление произведено стихом:

Чтоб навожденье духа злого

мы поймем, что ни исключенье, ни возвращенье этого звука случайностью об'яснены быть не могут.

§ 25.

Зато мы теперь получаем возможность формулировать предположенье, подлежащее дальнейшей проверке, а именно:

Согласные в стихе не имеют общеобязательного значения. Сама их звуковая природа лишена символизма. Поэт имеет возможность придавать им то или иное значенье. Для определенного стихотворения основной темой композиции согласных будут те, которые являются предударными в словах наибольшей значимости для этого целого и выражающих его программу и план.

§ 26.

У Лермонтова мы видим большую выдержанность в использовании этого явления. **Программа** „Демон жжет", исчерпывает возможности применения опорных согласных, они стираются и затухают по прохождении всего эпизода о испепеляющем поцелуе. Посмотрим на такие же явления у других поэтов. Особенно показательно это будет в стихах чисто лирических, где музыкальное в том числе и фонетическое начало не связаны грамматическими формами повествования. Для примера возьмем Сологуба. Его стихотворение: „АнГеЛ бЛаГого молчания". В своем заголовке оно уже содержит редкую согласную Г в сочетании с Л, повторение этого сочетания и обусловило эпитет (вместо „святого", „блаженного": „доброго" и т. д). Согласно нашего допущения это сочетание должно быть основой стихотворной фонетики и пройти всю пиесу. Вот она,

Грудь ли томится от зною,
Страшно ль смятение вьюг,
Только бы ты был со мною,
Сладкий и радостный **друг**.

АнГеЛ бЛаГого молчанья
Тихий смиритель страстей,
Нет ни венца, ни сиянья,
Над ГоЛовою твоей.

Кротко потуплены очи,
Стан твой окутала мГЛа,
Тонкою вЛаГою ночи
Веют два ЛеГких крыла.

Реешь над дольным пределом
Ты, без меча, без луча,
Только на поясе белом
Два золотые ключа.

Друг неизменный и нежный
Тенью проХЛадною крыл
Век мой безумно-мятежный
Ты от толпы заслонил.

В тяжкие дни утомленья,
В ночи бессильных тревог
Ты отклонил помышленья
От недоступных дорог.

Как мы и ожидали слова заголовка „анГеЛ бЛаГого молчанья" приводят с собой сочетанье ГЛ, но делается это не сразу. Сначала появляется только Г, но в виде призвука и окрашенная в характер придыханья. Это же Г ставится на рифму (место наибольшего вниманья символистов), где в качестве заударной сильно ослаблена и приближена к соседней гортанной К. Отсюда в стихотворении легкая замена Г через Х или К. В чистом виде, зато, очень выразительно и во вне всяких сомнений обозначенной связи с заголовком ГЛ господствует во второй и третьей строфе (лучших. Неларом Жирмунский приводит их, как образец несущественности изысканной рифмовки). Дальше идет постепенное заглушенье: тоЛьКо КЛюча, проХЛадною и почти нечувствительное, оторванное от общего построения: отКЛонил, в стихе, не содержащем рифмы с мужским окончаньем на Г.

§ 27.

Сологуб не был связан повествованием, но выдержать с последовательностью Лермонтова фонетическую композицию он не смог. Маскированное появление группы согласных, так искусно проводимое Лермонтовым, у Сологуба сбило все построение. Надо было всю тематическую силу действительно замечательного заголовка (заимствованного у Лескова), чтоб укрепить основную по заданию группу, но напряжения хватило только на восемь стихов, потом оно стало падать и совсем заглохло. Параллельно с этим падает и лирическая самостоятельность поэта, возрастает его литературная связанность, поэма, начатая изысканно, явственно сворачивает на печальное воспоминание об Апухтине:

В тине Житейских волнений, В тяжкие дни утомленья,
В пошлости жизни людской, В ночи бессильных тревог.

У Некрасова влиял Лермонтов — у Сологуба...

Жестокие, судырь, у нас ндравы.

§ 28.

У Маяковского в связи, очевидно, с общей отрывочностью его письма, довольно трудно найти последовательно проведенную фонетическую схему. Тем не менее в редких местах ему удается длительное построение:

Идет Иван, сиянием брежжет.	ван	бреж
Шагает Иван, прибоями брыжжет.	ван	брыж
Бежит живое. Бежит побережит.	живое	береж
Вулканом мир хорохорится рыже. ан	мир	рыж
Этого вулкана нет на	ан	на
Составленной старыми географами карте:	ар	ар
Вселенная вся, а не жалкая Этна	ся а не	на
Народов лавой брызжущий кратер.	ав	ат
Ревя несется странами стертыми	ан	ер
Живое и мертвое от ливня лав	ер	ав
Одни к Ивану бегут с простертыми	ван	ер
Руками — другие к Вильсону стремглав. ам гие		ав

Характерная откровенность этой схемы говорит сама за себя: тема — „Иван брежжет“ нашла свое полное изложение в сильных местах стиха. Конечный синтез ИВана и бреЖЖит не обойден.

Он дан в слове „живое“. Читатель, прочитавший схему первого примера, легко разберется в тексте, отыщет Ж у слабых времен и составит себе понятие о степени богатства приемов нашего знаменитого современника... Этот пример поучителен для наших наблюдений особенно тем, что в связи с примитивностью изложенья, поэт не заботится подысканием слов вариирующих тему: она дается в совершенно сыром виде, заменяющее тематическое, слово ставится только, чтобы его долго искать не приходилось: лава, вулкан, обычные существительные митинговой риторики, прославленьем которой и является, сознательно, метод изложения избранный Маяковским.

§ 29.

О природе русского псевдо четырехстопного лжехорея писали много. Некоторые полагали, что он размер нисходящий, западающий, а потому печальный. Другие, исходя из греческого термина, считали его, наоборот — размером плясовым, разудалым. Сюжетность пьес, им написанных в XIX веке, резко расходилась с действительностью такого определения: как на грех этим размером писались исключительно фантастические или заунывные пиесы. Причина этого обстоятельства в двойственной природе размера: он несомненно нисходящий в слоговом ударении, но сгруппирован в восходящие диподии русского восьмисложника или четырехударного стиха. Такой двойственный размер особенно подходит для выражения двойственных чувств, откуда и его излюбленность для мечтательно элегических или фантастических поэм. Одно из примеров его применения мы находим у Брюсова: БЛИЗЬ МОРЯ. (Зеркало Теней).

Засыпать под ропот моря,	пать	мор
Просыпаться с шумом сосен,	пать	сос
Жить, храня веселья, горя,	ня	гор
Помня радость прошлых весен.	ра	вес
В созерцаньи одиноком	цан	бок
Наблюдать лесные тени,	дать	тен
Вечно с мыслью о далеком,	мысл	лек
Вечно в мареве видений	мар	ден

Было счастье, счастье было,	счас	был
Горе было, есть и будет	был	буд
Море вечно с новой силой	веч	сил
В берег биться не забудет,	бить	буд
Не забудут сосны шумом	буд	шум
Отвечать на ветер с моря	чать	мор
И мечты валам угрюмым	ты	рюм
Откликаться бору вторя.	кать	втор
Хорошо о прошлом мыслить,	шо	мыс
Сладко плакать в настоящем.	плакать	оящ
Темной хвои не исчислить	хво	чис
В тихом сумраке шумящем.	сум	мящ
Хорошо над серым морем,	шо	мор
Хорошо в бору суровом	шо	ров
С прежним счастьем, с вечным горем,	счас	гор
С тихим горем, вечно новым.	гор	нов

Максимум падает на следующие предударные сильных времен М/2,5/ — 7,Б/3,4/ — 7,П/3,1/ — 4,Ч/4,1/ — 4. Управляющие слова: Море, шум, счастье, было. Как видим, даже не привлекая согласные слабых времен, **мы находим план-программу стихотворения.** Это свидетельствует о большой простоте, однако разнообразие словаря конечно больше, чем у Маяковского, доведшего упрощение Брюсова до полного оголенья схемы. Если помнить, как сильна была теория обнаженья приема у идеологов передового искусства под чьим влиянием начинал работать Маяковский — эволюция станет понятной. Исключительная музыкальность Брюсовского стихотворенья обязана собой: большой выдержке в выборе гласных; на первом сильном преобладает А, на втором О; игре на согласовании согласной заударной (преобладает Р); согласованью сильных времен как горизонтальному, так преимущественно вертикальному, иногда под углом. Правда, это согласование не очень планомерно и редко захватывает более трех строчек, однако это обстоятельство, об'яснимое импрессионистской манерой с одной стороны, замкнутой формой четверостиший с другой, компенсируется широким развитием эпизодических аллитераций, в значительной мере звуко-

подражательных, при выдерживании принципа обращенной аллитерации, т.-е. все того же согласования заударной. Вокруг одной согласной Р собираются столь противоположные значением слова, как радость, море, бор, горе. На символическое самодовленье она конечно претендовать при таком способе употребленья в области чистой фонетики не может, но смысловое ее подчиненье несомненно. Гипотеза, повидимому, начинает себя оправдывать. Характерно и то, что иллюстративная „звукопись" (термин В. Брюсова) в данном стихотворении не вырывается из общей схемы, а группируется вокруг максимальных согласных и гласных:

ХОРОШО О пРОШлоМ Мыслить
СЛАдко плАкАть в настоящеМ
ТеМной хвОи не иСЧислить
В тихоМ суМраке ШуМяЩеМ.

Это лишает иллюстративную согласованность ее всегдашней опасности: внешности и неорганичности, какими грешили так часто символисты вроде Бальмонта, Вячеслава Иванова, не упоминая уже о Блоке, с явной надуманностью вводившем этот прием, к счастью для себя довольно редко, чего нельзя сказать о двух первых.

§ 30.

Нечего говорить, что русский кубизм, быстро переименованный в футуризм, был верен своей теории обнажения приема и композиционных „осей". Если припомнить, что его учителем был архаизм, и что Вячеславу Иванову принадлежит не малая заслуга в совращении на этот путь и соблазн к грамматическим упражнениям юношей, тяготевших к лиризму Блока, понятным станет топорность обработки словесного материала у наиболее ярких представителей раннего русла этого поэтического теченья. Это наследство они по праву стяжали от своего первого учителя и, конечно, эту законную операцию они за грех не считают. Они совершенно справедливо полагают гордиться этим, и хотя кройка их работы и не совсем бывает ладна, за то сшито их изделие крепко, хотя и суровыми нитками, если не просто дратвой. Надо надеяться, что

в будущем, однако, а этому мы имеем предвещанья в работе наших молодых поэтов, с материалом их станут обращаться с несколько большей заботливостью.

§ 31.

Дабы утешение это не казалось голословным и не могло быть отнесено в разряд метафизических, посылаю сомневающихся к стихам Агапова и Сельвинского.

Изучение мастерства этих молодых поэтов затрудняется, впрочем, ограниченным числом напечатанного по их рукописям материала. Сожалением этому горю не помочь. Спрашивать у редакторов бесполезно: тому последует пункты, почему и цитата: СЕЛЬВИНСКИЙ, Улялаевщина, гл. III, стихи: 109—128 и 145—156.

109. „Братва! Мы сейчас выступаем в поход,
В поход, если хотите, крестовых РЫЦАРей
Мы должны устроить бойню пехот
Красной республики — ЦАРиЦЫНа.

113. Какая нам РаЗНиЦа, где нам слечь?
ДНем поЗДНей или РАНее?
Вы умрете. Но помните, что вашу честь
Почтят в Учредительном Собрании".

117. Улюлюканье, гарканье „Долой"—„Скись!"
Геть к чертякам! „На чурбан его..."
По стрибожьим ниЗИНАМ языческий свист
МиЗиНЦа и беЗыМяННого.

121. Растопырил коВбаски своей пятерни
Батько, да гаркнул: „ЦЫЦ" оН —
„Сынки! Як я бачу, нема вже дурных,
Щоб за смiртью пойты на ЦАРИЦЫН.

125. Нi, Я годаю — не худо було б
По карбованЦИ в ту полосу йты.
Тылько хто боиТЬСя може пули у лоб
Хай сидэ пид юБЦей. Голосуйтэ".

---

145. УлялаеВЦы сдрейфили — трусятся поводья,
Задние в дыбы и айда лататы.
Улялась спокойно ухи поводит,
Смотрит: с мазанки аула та тын.

149. Смотрит — белые огибают слякоть,
Пара эскадронов прожужжала в полверсте,
А на них, из под ярока, прямо в атаку
Чьей-то конНИЦей палит степь.

153. Что там? Уж не банда ли? Кавалерийский оклик,
Буденовки, пятлИЦЫ. Как будто бы нет...
Выгибаясь в лосном пузе бинокля
Горсть бойЦов — сшиблась в табуне.

В этих тридцати двух стихах интересно проследить участь и влияние магистрального слова „ЦАРИЦЫН“: магистрал „УЛЯЛАЕВ“ потребовал бы от меня анализа всех 208 стихов отрывка.

До приводимых стихов применяются оба сочетания „Ц“, заданные магистралом: магистральные фракции: „ЦР“ и „ЦН“, они предварительно обгоняют изложение, появляясь в стихах: 34 (заеРНИЦких), 54 (мокРЕЦ) с тем, чтоб провести магистрал на сильнейшем ударении (концевом) стиха 61-го. После этого имеем стих 82 и стих 84: „сеРдЦе“ и „ТуРЦий“.

В дальнейшем, как будто, картина знакомая — по Маяковскому (122, 124, 126,— 128, 145, 148, 152, 154, 156) магистрал на сильных временах и в рифмах. Однако, мы находим в первом отрывке очень искусную разработку магистрального зачатка, полученную путем деградации, исполняющую роль подготовительного звучания. Слово „ЦАРИЦЫНА“ (112) смягчено в одном из „ц“ на „з“ и во второй об‘емлемой гласной с „ы“ на „и“ (операция облегчется наличием в магистральном слове среднего „и“, которое за нейтральностью опускается). После этого, магистральные фракции: „ЦР“ (теперь уже „ЗР“) и „ЦН“ в повторе, схемы АВ-АВ: ВА-ВА, при сохранении порядка об‘емлемых гласных, дают имитационный магистрал в виде слова „РАЗНИЦА“ (113). Этот новый имитационный магистрал разрабатывается в стихах 114, 119, 120, сопоставляясь с натуральным в этом стихе, путем сложного фонетического хода.

Приключения его таковы: „раЗНица“, в сочетании с первым словом следующего стиха —„днем“— дает на первом сильном времени: „поЗДНей“ (заударная и предударная группа), а на втором того же стиха (114) — смысловую антитезу: „РАНее“. Любопытно, что здесь мы встречаемся с хорошо знакомым явлением образования смысловой антитезы из одного основания (фрейнд-фейнд, друг-враг).

После краткого, очень выразительного в своем циклическом построении побочного эпизода, связанного с разобранной рифмой 114-116 и посвященного неудаче эсеровской пропаганды (ЧЕСТь — уЧРедиТельное — ЧеРТякам — ЧуРбан — язычЕСкий) мы имеем (ст. 119) на первом сильном: „ниЗИНам“ (предударная группа слова „разница“ расщепилась вокруг неизменной ударной). Далее в стихе 120 путем двойной операции смягчения (н-м) и восстановительного отвердения (з-ц) из фракции „низ“ образуются — „миз“ и „инц“, сводимые в слово „мизинца“, возвращающего нас к магистралу (ЦариЦыНа).

Подготовительный характер подчеркнут обращенным видом фракции (сохранена инверсия АВ-ВА, играющая роль в образовании разобранной выше имитации).

Теперь, непосредственно, следует полное и последнее проведение имитации словом „беЗыМяННого“ (НиЗиНаМ), после чего уже допускается двойная реприза магистрала в стянутом (ЦыЦ оН) и натуральном виде (ЦаРиЦын).

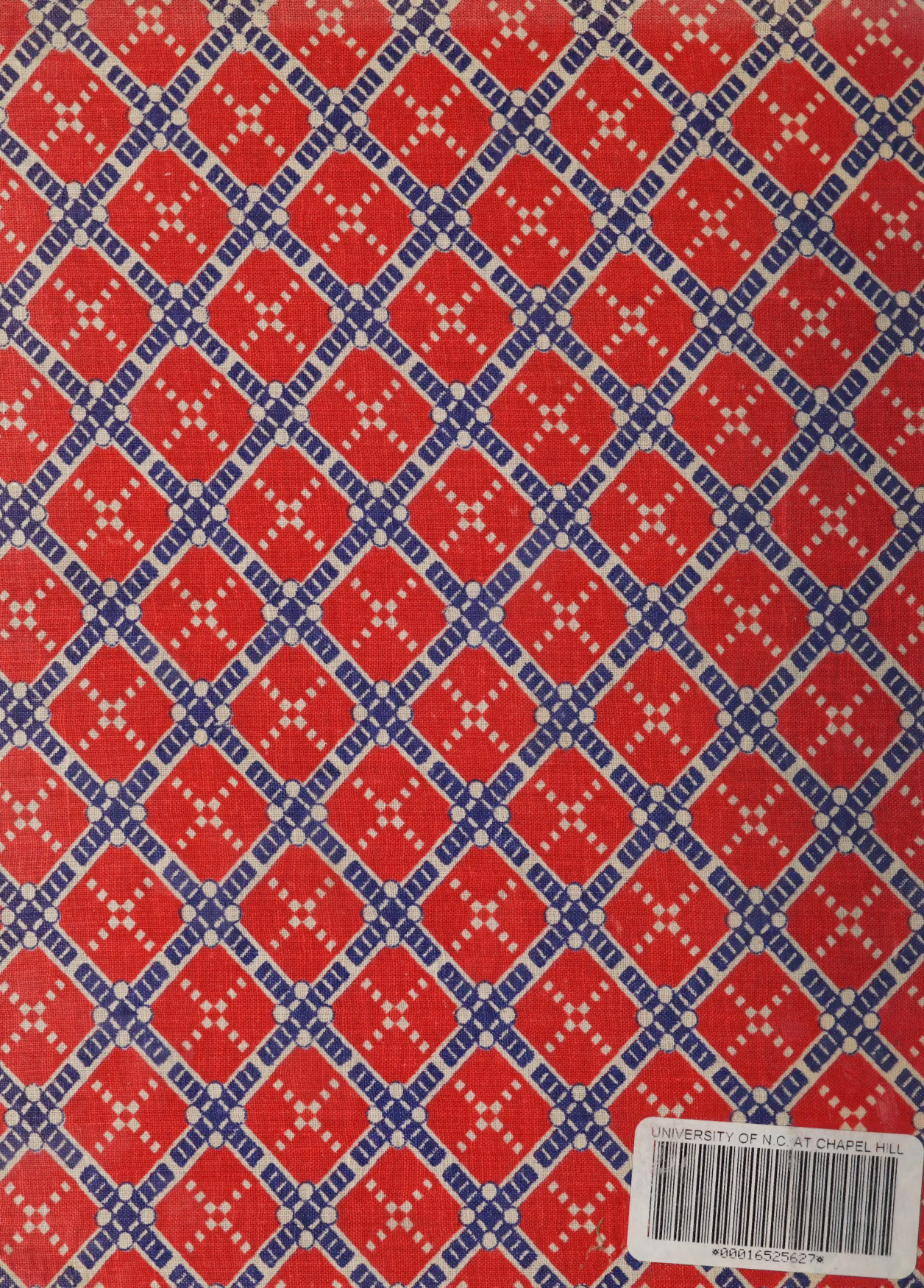
Из этого и далеко не полного обзора, видно, насколько поэты, сменившие футуристов, обогатили фонетическую схему своих произведений, и насколько глубже проникает конструктивизм в существо подлежащего оформлению словесного материала.

Издательство КРУГ

СКЛАД ИЗДАНИЙ:

Москва, Мясницкая, Кривоколенный пер., 14.

„ЛЕНКНИГА"
№ 53
р. 0 к.
кв. № 141809/66


UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
000165256 27